Ion Pop

AVANGARDISMUL POETIC ROMÂNESC

AVANGARDISMUL POETIC ROMÂNESC

ESEURI

Cota: Sl. dd. 1313
ACADEMIA ROMÂNĂ
FILIALA IAȘI
BIBLIOTECA
Inv. 43203

1969
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

MOTTO:

„...il n'y a plus d'inconnu, sous nos climats, que pour ceux dont le coeur est facilement ivre; quant au danger, voyez comme tout chaque jour devient inoffensif"

Aragon, *Le paysan de Paris*

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME ALE AVANGARDEI LITERARE

Scanned with OKEN Scanner

PENTRU O DEFINIȚIE A AVANGARDEI

Încercarea de a defini mișcarea de avangardă ar părea promotorilor ei de odinioară un sacrilegiu, dacă nu chiar un atentat la însăși viața ei. Aceștia s-au ferit, în general, să dea definiții, pentru că le considerau forme ale încremenirii, puncte terminus, limite. Cînd au fost nevoiți s-o facă totuși, în nenumăratele manifeste, formula unică e ocolită și adesea cititorul e orientat pe căi opuse, rătăcit de paradoxuri (ca în manifestele dadaiste ale lui Tristan Tzara). Pe de altă parte, fiecare nouă grupare pretindea a aduce noi table ale legii.

Deși de nuanțe diferite, curentele de avangardă (futurism, dadaism, suprarealism etc.) au totuși cîteva note comune. permițînd, de aceea, schițarea unei definiții.[1]

[1] Tentativele de acest fel n-au lipsit nici la noi, mai ales în ultima vreme. Două dintre acestea reținem în mod special atenția. Cea dintîi — un articol mai amplu dintr-un „Dicționar de idei literare" v. *Avangarda literară,* în *Iașul literar,* XVIII (1967), nr. 7—8 — aparținînd lui Adrian Marino, dă o explicație a fenomenului pornind de la conceptul de *noutate,* urmărit cu pătrunzător spirit analitic în dialectica sa complexă. Ideea pe care o dezvoltă criticul e că „recunoaștem drept «avantgardă» ... orice curent (mișcare, școală, program) literar, care descoperă și proclamă cu violență, în mod consecvent și sub orice formă, ideea de noutate, de înnoire". Cealaltă contribuție semnată de Matei Călinescu — în „Contemporanul", nr. 48, din dec. 1967 — caută „formularea unei ipoteze asupra *esenței avangardei*", ipoteză exprimată astfel: „Actul de

Scanned with OKEN Scanner

O astfel de definiţie nu poate fi dată, credem, decît încercînd să se descopere rezultatele estetice la care ar fi vrut să ajungă mişcarea. Între *negaţie* ca punct de plecare şi *noutate* ca termen final, rămîne de cercetat o întreagă zonă de tranziţie, ce se identifică cu însuşi procesul de naştere al formelor noi, zonă tulbure, nedecisă, timp al efervescenţei, în care vechile forme nu mai pot fi recunoscute, iar cele noi nu s-au născut încă. Este tocmai durata avangardei.

Nu trebuie neglijaţi într-o atare analiză factorii determinanţi, elementele care au făcut posibilă apariţia fenomenului. Avangarda este expresia unei crize precis circumscrise din punct de vedere social, a literaturii şi artelor. Se adaugă apoi importante determinări filozofice; între mişcările duratei bergsoniene şi cele ale subconştientului freudian, curentele de avangardă au reţinut ideea mai generală a dinamismului — mutaţie continuă, dezvoltare, prefacere. Aşa încît putem observa că negaţia avangardistă a formelor învechite se va face *sub semnul eternei mişcări.* Pe măsură ce parcurgi vasta literatură a manifestelor, îţi dai seama că idealul afirmat de mai multe ori, indiferent de curent, e de a nu ajunge vreodată la un rezultat precis: rezultatul înseamnă moarte, vie e numai tensiunea spre el.

În numele acestei dinamici absolute acţionează mişcarea futuristă. *Les mots en liberté futuristes,* manifestul din 1912 al lui F. T. Marinetti, preconiza „distrugerea sintaxei aşezînd

avangardă este deci înainte de orice altceva, unul distructiv, polemic, şi noul e mai degrabă un steag de luptă... sau unul din acele «slogan»-uri în numele cărora se desfăşoară procesul violent de spargere a vechilor tipare." Ea reia, în linii generale, părerea lui Eugen Ionescu din *Notes et contre-notes:* „Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură", amendînd totodată afirmaţia aceluiaşi că avangarda ar fi şi „o reîntoarcere, o restituţie". Autorul articolului pare a opta pentru poziţia exprimată de Angelo Guglielmi în *Avangardă şi experimentalism* — apud. C. M. Ionescu, *Generaţia lui Neptun,* E. L. U. 1967 —: aspectul negativist e valabil numai pentru „avangarda istorică", la care şi predomină de altfel faţă de intenţiile şi rezultatele înnoitoare; noua avangardă ar fi doar o mişcare experimentalistă ce se poate dispensa de momentul negaţiei. „În condiţii ca acestea, de absolută disponibilitate, ce sens poate avea o mişcare de avangardă?" — se întreabă criticul italian. Întrebarea e plină de sugestii dintre cele mai fructuoase pentru o justă definiţie a primei avangarde literare.

Scanned with OKEN Scanner

substantivele după hazardul naşterii lor“[2] — adică eliberarea lor dintr-un sistem de relaţii stabile, iar în *Sensibilitatea futuristă*, acelaşi vorbea despre „oroarea încetinelii“, trecînd ca prim factor modificator al sensibilităţii în epocă „accelerarea vieţii, care are astăzi aproape întotdeauna un ritm rapid“.[3] Era aceasta o formulă creatoare? Evident că nu.

Dadaismul, la rîndul său, s-a afirmat întîi de toate ca o mişcare negativistă pînă la nihilism, şi dacă putem vorbi în cazul său de creaţie, e numai în măsura în care din propoziţiile negative se poate deduce o afirmaţie a altor valori, sau în care luăm în considerare imaginile de semn contrar pe care mişcarea le-a creat pentru subminarea literaturii şi artei tradiţionale.

În mişcarea de avangardă românească găsim de asemenea cîteva foarte semnificative atitudini. În *Aviograma* de la *75 HP*, Ilarie Voronca propune „lepădarea formulelor purgative“, asigurînd totodată că atunci „cînd formulă va deveni ceea ce facem ne vom lepăda şi de noi“, iar mai tîrziu, în revista *Unu*, va exalta „insuccesul, debutul perpetuu, nerealizarea, nedesăvîrşirea oricărui gest, condamnarea la eşec a oricărei intreprinderi“[4]. „Aş voi o perpetuă mişcare, neîntronarea nici unei formule, dar nu e cu putinţă“, scrie el,[5] urmat de Geo Bogza, care declara în 1931: „A ne realiza în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă“.[6]

Care era atunci idealul, de vreme ce scrisul, poezia, nu puteau fi un astfel de ideal? Ilarie Voronca răspunsese odată mărturisind că „mai mult decît putinţa unei realizări în cîntec“ caută „în ochii poetului neliniştea“. Iată deci că pe primul plan este aşezată neliniştea existenţială, indiferent de traducerea ei poetică, ba chiar împotriva actului creator. Pri-

[2] F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di „Poesia“, Milano, 1919, p. 13.
[3] Idem, *Sensibilitatea futuristă*, în *Contimporanul*, II (1923), nr. 44, p. 3.
[4] I. Voronca, *Lectură pe o banchiză*, în *Unu*, III (1930), nr. 26.
[5] Idem, *A doua lumină. Între mine şi mine*, în *Unu*, II (1929), nr. 19.
[6] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în *Unu*, IV (1931), nr. 33.

Scanned with OKEN Scanner

matul trăirii față de artă a fost de altfel nu o dată afirmat de avangarda literară și artistică, încît atunci cînd ea va apela totuși la mijloacele artei, va încerca să pătrundă în centrul creației, surprinzînd mișcarea genezei și mai puțin interesată de rezultatele ei. E cunoscută în acest sens poziția unui André Breton și a suprarealiștilor în general, față de poezie și de talentul poetic. Acesta din urmă fiind o condiție a *literaturii*, era respins ca inutil, căci și literatura era inutilă, poezia atribuindu-se integral existenței. Noțiunea de *suprarealitate*, combinație de vis și realitate, este din acest punct de vedere edificatoare: ea exprimă întîi de toate o situație existențială și numai în al doilea rînd e un izvor de poezie (= literatură). A trăi în suprarealitate echivala cu refuzul formelor precise și cu abandonarea într-o lume instabilă, cu contururi fluente, în eternă mișcare. Situația conținea deopotrivă momentul prim al negației (nici o formă știută nu mai putea fi acum recunoscută) și posibilitatea unei eventuale creații. Numai că premisele întîrziau să se transforme în creație propriu-zisă, pentru că actul ar fi presupus o minimă intervenție organizatoare, iar avangarda refuză de obicei structura ca pe o formă a încremenirii. Aceleași motive explică și de ce mișcarea de avangardă, de la futurism la suprarealism, încearcă să iasă din limitele cauzalității, cultivînd hazardul. Reprezentanții ei sînt mereu în căutarea surprizei, a neprevăzutului — a tot ceea ce nu se supune regulii, echivalată din nou cu formula, cu structura și imobilitatea.

Atitudinea anti-structurală apare pînă și în încercările de constructivism poetic, altfel definit în termeni precum „construcție lucidă", „echilibru" — în opoziție cu „dezagregarea" romantică suprarealistă. Ori, în practica poetică, se recurge la un imagism lipsit cele mai adeseori de orice principiu ordonator, poezia devine simplu ecran pe care se perindă, în ritm mecanic, un șir de impresii. De altfel nu e greu de observat că metoda general acceptată de avangardismul poetic e acel „pointilism" — notație de impresii fugare și discontinui, urmînd întocmai fluxului interior.

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie uitat, de asemenea, nici un alt fapt definitoriu: poetul de avangardă se vrea în posesia unei depline libertăți de mișcare, pe care n-o poate avea decît situîndu-se în „punctul zero" al creației, — pămîntul virgin, haosul primordial. Trebuie însă să fi negat toate formele existente, ca să poți atinge acest punct inițial. Toate posibilitățile sînt acum create, poetul își ocupă poziția demiurgică, dar nu ca emițător de legi, ci dînd numai aceluiași haos culori feerice; în măsura în care creează, el și distruge, căci simte nevoia să-și înnoiască periodic disponibilitățile. Creație și distrugere se întrepătrund în felul acesta, pînă la a deveni uneori sinonime: mișcarea continuă e asigurată.

Avangarda nu poate avea, prin urmare, decît o atitudine negativă față de tradiție (adică față de formele ei moarte, osificate, căci în realitate ea e mereu în căutarea unei supratradiții, cu atît mai mult cu cît e suspectată de neorganicitate). Experimentală prin însăși condiția ei, avangarda caută mereu și pretutindeni noul, dar în forme mult distanțate de posibilitățile existente la un moment dat, care par, și sînt pentru acel moment, excesive. „Grosul trupei" — spunea Eugen Ionescu — o ajunge, încetul cu încetul, din urmă, ca s-o depășească apoi. Trebuie precizat însă că acel „gros al trupei", tradiția ce-și urmează drumul evolutiv, nu repetă niciodată experiența avangardei, n-o preia niciodată integral, ci *învață* numai de la ea, înlăturînd excesele și coagulînd sugestiile în opere durabile. Și ceea ce se învață periodic de la avangardă e o nouă libertate: se află că actul destructiv *poate fi săvîrșit*, și această conștiință e o sursă de noi forțe creatoare. Avangarda e astfel o fază de experiențe, de necesară efervescență, o inevitabilă tulburare a unui univers amenințat cu stagnarea. Ei îi sînt străine, în general, cristalizările, structurile definitive. Acțiunea avangardistă ar putea fi comparată cu un proces de reacție chimică. Ea e analoagă fazei de distrugere a celor două elemente ce se combină, timpului de efervescență în care vechile structuri sînt negate și se pregătesc altele noi: dar se pregătesc numai, se caută. Cînd etapa nedecisă s-a terminat, cînd rezultatul cristalin, clar, poate fi catalogat ca

Scanned with OKEN Scanner

atare, nu mai există decît posibilitatea altei distrugeri, a altei reacţii.

Sfîrşitul avangardei e similar. Ea trăieşte şi se complace în provizorat: cînd operele se constituie ca structuri închegate, se observă că de fapt tradiţia a crescut fără grave întreruperi, furtunile avangardiste trec în umbră, încorporate unei evoluţii. Se vorbeşte, de aceea, despre scriitori de avangardă, dar mai ales despre faze şi opere de avangardă în activitatea unui scriitor „cuminţit" apoi, prin aderenţa la o formulă pozitivă.

Interesant e că, de obicei, marii scriitori ai epocii nu acceptă decît într-un mod foarte general ideile avangardei. Aducînd ei înşişi o contribuţie înnoitoare în literatură, manifestă o oarecare înţelegere şi chiar simpatie faţă de diversele ei orientări, dar refuză să li se subordoneze, pentru că resping *reţeta* de orice fel (şi există, într-adevăr, o reţetă avangardistă: vrînd-nevrînd se ajunge la o *formulă,* fie aceasta una a *fugii de formulă;* nonconformismul devine şi el o dogmă ducînd, în ultimă instanţă, la un singur rezultat; dezechilibrul şi dezagregarea). Motivul mai serios al neaderenţei la avangardă e, în aceste cazuri (vezi Tudor Arghezi şi Lucian Blaga, care au simpatizat, dar de la distanţă, cu avangardismul), tocmai căutarea unei poziţii de „echilibru în dezechilibru", (poziţie, de fapt, anti-avangardistă căci avangarda se caracterizează prin salturi spectaculoase, printr-o îndrăzneală dusă pînă aproape de absurd). Chiar scriitorii care şi-au început activitatea în cadrul mişcării sfîrşesc prin a ajunge la concepţii mai puţin excesive, unii negîndu-şi chiar prima apartenenţă: Aragon, Eluard, Voronca. Acesta din urmă scrie în etapa mai nouă a poeziei sale: „N-aş mai găsi nici o bucurie să împreun cuvinte bizare / Nici chiar imaginile cele mai surprinzătoare / Îmi amintesc unele, dar la ce bun?"

Avangarda deţine, cum s-a remarcat, un rol precis într-o anume epocă, rol care odată încheiat, nu mai are nici o şansă de supravieţuire. A. Marino a observat acest proces de îmbătrînire şi nu greşeşte notînd că „adevărata, iremediabila caducitate şi moarte a avangardei provine, în primul rînd, din lipsa «constrîngerii interioare»". Mişcarea nu se poate menţine

Scanned with OKEN Scanner

prea multă vreme doar ca creatoare de disponibilităţi, ca premisă. Sugestiile pe care le dă, căile noi descoperite în procesul ei de prospecţiune trebuie inevitabil valorificate într-o formă cristalizată. Căci, de la o vreme, lipsa structurilor închegate, preponderenţa informului devin obositoare; de aici o anume monotonie a poeziei de avangardă, care i-a făcut pe unii comentatori să-i nege orice valoare. Adevărul e însă că această poezie a descoperit realităţi şi relaţii inedite, de multe ori exemplare.

Înainte de a fi „valorificată" de tradiţia crescută organic, avangarda îşi caută ea însăşi, în plin proces de desfăşurare, o tradiţie. E însă o tradiţie alcătuită din scriitori şi opere respinse de linia generală a literaturii, o tradiţie a excepţiilor. Chiar din opera unui scriitor acceptat de avangardă se reţin numai anumite aspecte, în primul rînd cele violent negative, experienţele de mare îndrăzneală, excesele. În *Primul manifest suprarealist*, André Breton dă o listă întreagă de astfel de scriitori, fiecare considerat ca suprarealist printr-o singură trăsătură a operei: „Sade este suprarealist în sadism; Chateaubriand este suprarealist în exotism . . . Poe este suprarealist în aventură". etc. Nerecunoaşterea în calitate de „contribuabil" la evoluţia lentă a literaturii e prima condiţie pentru a putea fi încadrat într-o tradiţie avangardistă. Aşa se explică şi atracţia specială exercitată asupra avangardei de arta primitivă, foarte puţin cunoscută la începutul secolului, deci încă neintegrată unei tradiţii. *Nerecunoaşterii* i se adaugă astfel coeficientul de noutate şi surpriză pe care o operă îl posedă. Prin cîteva elemente definitorii, tradiţia avangardistă e prin urmare o *tradiţie a revoltei.* Mişcarea nu trăieşte deci numai prin propria atitudine de opoziţie, ci găseşte argumente pentru ea într-un şir întreg de scriitori şi opere.

Dar care e obiectul acestei revolte? A o reduce exclusiv la latura ei socială ar fi inexact, căci, dacă punctul ei de plecare se descoperă în anumite împrejurări precis determinate, nu e mai puţin adevărat că nemulţumirea avangardistă se ridică *împotriva a tot ce există,* e o revoltă generalizată şi, din această cauză, pare a-şi pierde obiectul. Pe plan social, ea n-a

Scanned with OKEN Scanner

reuşit să se exprime în forme deosebit de semnificative, în ciuda intenţiilor programatice. (Unii comentatori, ca de ex. Roland Barthes refuză avangardei chiar şi intenţia unei revolte reale, acuzînd-o de „subversiune formală": „Cuvîntul însuşi de avangardă, în etimologia sa, nu desemnează nimic altceva decît o porţiune puţin exuberantă, puţin excentrică, a armatei burgheze. Totul se petrece ca şi cum ar exista un echilibru secret şi profund între trupele artei conformiste şi voltijorii ei îndrăzneţi")[7]. În fapt, aceasta se exprimă complet pe plan artistic, dar ea există şi ca atitudine mai generală *contra condiţiei umane*. Urmărit de ideea dinamicii absolute (care se verifică şi aici drept principiu fundamental) poetul de avangardă atacă orice tendinţă de îngrădire a proceselor sufleteşti, fie că se datorează convenţiei, fie educaţiei (considerată şi ea ca o convenţie). Dacă un Geo Bogza insistă atît de mult asupra necesităţii de a se ajunge la o dinamică sufletească maximă şi ţinteşte mai ales în confortul burghez, această coloratură specială nu îngustează de loc sfera revoltei, căci se atacă întîi de toate burghezul ca tip spiritual, caracterizat prin inerţie, lipsă de îndrăzneală, superficialitate a trăirii, conformism. El va cere „o altă conştiinţă — torent din mintea ca o gresie, o izbucnire de flăcări pîlpîind tragic deasupra lumii, o conştiinţă-înţelegere spăimîntătoare şi în aceeaşi măsură o conştiinţă-dezastru iremediabil", urmată de „răsturnarea falşelor echilibre"[8]. Încă o dată iese în evidenţă extremismul avangardei: dacă o anume structură sufletească bine definită, constituită, e privită ca timp mort al marii mişcări cosmice, ideală ar fi, şi în acest sens, o dezagregare — crearea unei disponibilităţi psihice absolute. O nouă încercare a imposibilului!

Bazată pe astfel de principii, se constituie şi o conduită şi o psihologie tipic avangardiste. Orice reprezentant al mişcării (autor, desigur, şi de manifeste) se afirmă de la început

[7] R. Barthes, *A l'avant-garde de quel théatre*, în *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris, 1964.

[8] Geo Bogza, *Declaraţii la deschiderea unui liceu*, în *Unu*, IV (1931), nr.39.

Scanned with OKEN Scanner

ca un revoltat împotriva societății și artei contemporane, pe care o neagă cu violență. Vorbind în numele unui grup de indivizi, el nu ascunde o puternică tendință de singularizare; poetul devine marele neînțeles, cel care înfruntă eroic insulta și batjocura, într-un martiraj al libertății totale. În persoana sa se contopesc egal Lucifer și Prometeu: e, după expresia lui Rimbaud, Marele damnat. De aceea, se va situa în fruntea celor nedreptățiți și înfrînți de societate — profet și martir al unei cauze sublime, ori, într-o izolare mîndră, va sfida „turma" comună, incapabilă de a se ridica la o înțelegere mai înaltă. El este și un iremediabil visător, în stare să compenseze cu o strălucită imaginație mizeriile reale. Sînt cîteva trăsături care leagă avangardismul de romantism: mișcarea a și fost considerată ca o ultimă mare ecloziune a romantismului. Dar una dintre atitudinile cele mai caracteristice pentru poetul de avangardă este postura de magician: investit cu puteri secrete, el poate transforma totul în poezie, ba mai mult, e în stare să creeze o lume aparte, alături de cea reală.

Numai că pe acest demiurg îl interesează mult mai puțin creația decît pătrunderea și cunoașterea secretelor ei. El e cel dintîi demiurg care se ridică împotriva eternității creației.

Avangarda literară pornește, prin urmare, de la negarea violentă a formelor consacrate. Idealul în numele căruia se realizează această negație e dinamismul absolut, un perpetuum mobile al sipiritului. Noul, ca atribut al creației, este amenințat mereu de recunoaștere și clasificare, ceea ce înseamnă imobilitate și moarte. Pe de altă parte, opera, indiferent de natura ei, e un rezultat finit, o organizare precisă — iarăși imobilitate și moarte. Singura ei șansă ar fi să nu atingă perfecțiunea, să nu devină capodoperă, ori, în acest caz, ea nu realizează deplin ideea de creație. Între negație (atingerea „punctului zero") și o nouă creație, avangarda preferă să întîrzie cît mai mult într-o situație ambiguă. Ea ține prea mult la ideea de mișcare, pentru a se fixa într-o inevitabilă „formulă". Rostul său e de a crea premise și de a trasa, prin indicarea extremelor la care se poate ajunge, un drum posibil. De aceea chiar în rezultatele la care ajunge totuși uneori, echi-

Inv. 173203

Scanned with OKEN Scanner

librul lipseşte întotdeauna. De aceea nici unul din marii scriitori nu este numai avangardist.

Orientările avangardiste din primele decenii ale secolului nostru au făcut cam tot ce se putea face pe tărîmul distrugerii formelor învechite. Ele au arătat într-adevăr care sînt extremele. Futurismul a sfărîmat sintaxa, eliberînd cuvintele, dadaismul n-a mai recunoscut decît prin excepţie posibilitatea creaţiei, căutînd „pămîntul virgin", „tabula rasa", constructivismul a negat pînă la dispariţie formele naturale, pentru a impune pure raporturi subiective sau strict raţionale, suprarealismul a înlăturat barierele dintre conştient şi inconştient, dintre vis şi realitate, făcînd loc unei inspiraţii nelimitate. Cu alte cuvinte, a fost creată acea „absolută disponibilitate" despre care vorbeşte Angelo Guglielmi. O negaţie mai radicală nici nu mai poate să existe, pentru că punctul zero a fost atins; au existat şi vor mai exista doar negaţii parţiale şi, întotdeauna, *alte* construcţii.

Dacă e să repunem în discuţie sensul etimologic al avangardei, am spune că, avînd o precisă funcţie prospectivă, ea e, în bună măsură, şi un grup de sacrificiu, ce calcă pe un teren minat mai înainte. Ochii poetului, rămaşi încă o clipă deschişi şi întregi, mai au vreme să vadă feeria exploziei.

Scanned with OKEN Scanner

TRADIȚIE, INOVAȚIE, AVANGARDĂ

Raportul dintre tradiție și inovație a cunoscut o largă dezbatere în mișcarea de avangardă. Promovarea noului a fost, desigur, emblema sub care orice curent de ultimă oră apărea pe cîmpul de luptă, ca un argument împotriva a ceea ce se realizase anterior, conflictul între cele două forțe ducînd la negația necesară în dialectica evoluției. Apariția avangardei a agravat însă acest conflict, pentru că termenii nu mai erau aceiași, cîștigînd sensuri pe care mai înainte nu le avuseseră.

Că avangarda n-a putut face abstracție (ca, de altfel, orice curent înnoitor) de unele realizări ale literaturii precedente, că ea a negat doar o *anume* tradiție, descoperindu-și în schimb rădăcini într-o alta, și că a simțit tot timpul nevoia unei justificări a apariției sale suspectate de ilegitimitate, se poate dovedi oricînd, cu argumente substanțiale[1]. Dar aceasta e o

[1] În articolul *Avangarda literară și tradiția* (*Contemporanul*, 1966, nr. 45), Adrian Marino pune problema în acești termeni, demonstrînd convingător că „o avangardă pură, fără nici un fel de antecedent (și consecvent) nu este cu putință". Ceea ce neagă de fapt avangarda, e academismul, sînt dogmele și prejudecățile de orice fel și mai ales constrîngerea civilizației moderne mecaniciste. Negația se face în numele „întoarcerii la natural, spontan și autentic", de unde și cultul primitivismului, caracteristic încă lui Gauguin și Rimbaud. (În lucrarea sa, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano, 1959, Mario de Micheli vorbește, în același sens, despre „mitul bunului sălbatic", ca „mit diver-

Scanned with OKEN Scanner

lege căreia i se supune inevitabil orice mişcare, ea nu ne poate oferi decît parţial notele specifice ale atitudinii avangardiste faţă de tradiţie. Prin ce se deosebeşte atunci punctul ei de vedere, faţă de al tuturor curentelor mai vechi?

Credem că începutul cercetării trebuie să-l constituie observaţia că avangarda nu pune în discuţie literatura doar ca dependentă de tradiţie şi inovaţie, ea nu numai că respinge o anume tradiţie sau afirmă zgomotos noul, ci *se îndoieşte de însăşi posibilitatea existenţei literaturii ca mod specific de expresie al omului.* Prima reacţie e, firească, negativă: tradiţia — muzeu de opere recunoscute, acceptate şi, tocmai de aceea, moarte, poate fi valabilă cel mult pentru epocile apuse, pe care le şi exprimă, dar e incompatibilă cu noua faţă a vremii; fiecare moment al dezvoltării istorice îşi cere forma corespunzătoare în planul artei. Spiritul epocii devine astfel unul din argumentele hotărîtoare în respingerea tradiţiei. Ilarie Voronca vorbeşte, în acest sens, în paginile revistei *Punct* de o „lege a determinantelor istorice", afirmă că „sufletul fiecărei epoci îşi cere desăvîrşirea lui... Şi întru această realizare, sensibilitatea vremii îşi făure ea însăşi purtătorii ei de cuvînt"[2]. Tot aşa, în *Integral,* definiţia tradiţiei se dă în relaţie cu epoca, văzută în determinările ei cele mai generale, în afara specificului local (naţional): „Tradiţie numim a merge în pas cu vremea. Respingem cu energie falsa tradiţie a solului şi ne închinăm tradiţiei nesfîrşite a omului"[3]. Motivaţia lui Scarlat Callimachi este aceeaşi: „Am rupt orice legătură cu arta trecutului, căci secolul nostru de emoţii puternice şi ful-

gent" de la o realitate brutală, şi citează din pictorul francez: „Civilizaţia se îndepărtează puţin cîte puţin de mine... Fug de prefăcătorie, intru în natură..."). Este şi motivul pentru care arta primitivă se bucură de o aşa de mare atenţie din partea mişcării. Înţelegîndu-şi acţiunea înnoitoare ca o reinterpretare de motive eterne, cerută de ritmul vremii, avangarda — observă criticul — are în plus „micul snobism... de a depista autori uitaţi, de a reactualiza texte rare, a investi cu interpretări noi scriitori de penumbră, sau de cabinet secret".

[2] *Marcel Iancu,* în *Punct,* I (1925), nr. 5, p. 1.

[3] *Precizări,* în *Integral,* I (1925), nr. 5, p. 2

Scanned with OKEN Scanner

gerătoare are nevoie de forme noi pentru manifestările lui de artă"[4].

Justificată istoric, inovația trebuia să devină astfel cuvîntul de ordine al avangardei, sinonimul ei. „Cadrul uzat al artei" se cerea „împrospătat", ba mai mult, „orice artist trebuia să fie aducătorul unor alte principii, scoborînd în concertul de fulgere de pe muntele Sinai, cu tablele logicei noi în mîini"[5]. Ideea că „lumea trebuie reinventată", că rostul artistului e să caute „linia, cuvîntul, culoarea pe care n-o găsești în dicționar", enunțată în *Aviograma* de la *75 HP*, apare cu o semnificativă frecvență în toate manifestele avangardei.

O comparație cu diversele articole programatice ale mișcării simboliste, care au fost și primele manifeste literare românești, ne arată, la prima vedere, că pozițiile nu diferă prea mult. De la Macedonski la Minulescu, argumentele împotriva tradiției au fost cam aceleași. Ovid Densusianu, de exemplu, motiva, în 1909, apariția simbolismului, prin necesitatea de a răspunde exigențelor timpului: „Atîtea prefaceri întîmplate în suflete de 25 de ani încoace, trebuiau să aibă ecou și în literatură și se putea să nu luăm și noi parte la ele, cînd de un veac căutăm să ne ridicăm la înălțimea timpului?"[6]. Programul *Insulei* din 1912 punea în schimb accentul pe elementul de noutate, împotriva „canoanelor". Simboliștii grupați în jurul revistei erau mîndri de a se fi „răznit de restul lumii" și declarau, pe același ton solemn: „Înțelegem ... să călcăm drumuri neumblate și să născocim motive noi. Nu ne temem de singularitate, ci o căutăm"[7]. Atributul de „decadent", cu care era calificată mișcarea, era întors împotriva tradiției, cum vor face și reprezentanții avangardei mai tîrziu. Comentînd noțiunile de *decadent* și *decadență*, N. Davidescu scria în paginile aceleiași publicații: „Există totuși o literatură decadentă la noi. Ea se îndeletnicește, sub pretext de tradiție, cu exibarea cotidiană a muzelor dospite de vreme"[8]. Nu lipsește, după

[4] *Revista „Punct"*, în *Punct*, I (1924), nr. 4, p. 1.
[5] I. Voronca, *Gramatică*, în *Punct*, II (1925), nr. 6—7, p. 3.
[6] *Conferențele „Vieței noua"*, seria I, 1909, Buc., 1910, p. 236
[7] *Insula*, I (1912), nr. 1, p. 1.
[8] *Decadent-decadență*, în *Insula*, I (1912), nr. 1, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

cum se vede, nici o anume ironie la adresa trecutului literar, ce va deveni virulentă în manifestele avangardiste.

Paralelismul poate fi dus şi mai departe. Vom descoperi atunci că, în problema negării tradiţiei, sînt momente în care ambele mişcări se manifestă cu moderaţie, recunoscîndu-se, în ultimă instanţă, continuatoare ale tradiţiei (adică tocmai ceea ce demonstra, în principal, A. Marino). Prin cîteva afirmaţii ale lui Ovid Densusianu şi ale altor poeţi şi teoreticieni simbolişti, atitudinea antitradiţională e atenuată. În articolul *Ideal şi îndemnuri*, din culegerea citată, el defineşte tradiţia ca fiind „transmiterea producţiunilor de valoare netăgăduită . . . aceea care continuă un ideal literar superior . . . moştenirea care înlesneşte intreprinderea nouă"[9]. La rîndul său, Ilarie Voronca recunoaşte — după ce negase de mai multe ori rostul tradiţiei — că „de fapt materialul (poeziei) a rămas acelaşi; schimbată cu desăvîrşire e însă *interpretarea* lui"[10], iar nişte *Precizări* din aceeaşi revistă ajung să afirme că integralismul e departe de a însemna „antitradiţionalism şi revoluţie", că el marchează, în realitate, o „evoluţie a spiritului".

Explicaţia ce s-a dat acestor aparente contradicţii ţine în special de constatarea pe care o făcuse şi E. Lovinescu în *Istoria civilizaţiei române moderne*, că tradiţia nu reprezintă un filon unitar, ci un grup de tendinţe interpretate şi utilizate în mod diferit de către beneficiarii ei. Evident, fiecare dintre cele două mişcări a reţinut din tradiţie ceea ce îi convenea, căci în cele din urmă, nici una nu se voia rămasă în afara organismului mai cuprinzător al literaturii naţionale. E, aceasta, o reacţie de apărare contra inevitabilelor suspiciuni cu care e întîmpinat orice curent înnoitor, căci, se ştie, tradiţia manifestă puternice tendinţe conservatoare. În cazul avangardei, neîncrederea a fost continuă, prin urmare căutarea „strămoşilor" mişcării este cu atît mai justificată.

Dar putem oare conchide, pe baza acestor constatări, că şi negaţia şi inovaţia avangardistă se manifestă cu moderaţie, afirmînd necesitatea unei evoluţii organice a literaturii? Dacă

[9] *Conferenţele „Vieţei noua"*, pp. 236—237
[10] *Cicatrizări (Poezia nouă)*, în *Integral*, I (1925), nr. 4, p. 2

Scanned with OKEN Scanner

ne referim numai la momentul negației, e de observat că nici o altă mișcare nu a pus atîta pasiune în discreditarea formelor consacrate, adică a tradiției. O privire oricît de superficială asupra principalelor direcții avangardiste poate culege suficiente dovezi că, într-o măsură foarte mare, mișcarea are tendințe destructive. Desigur, ea e prevestită de un șir întreg de creatori, pe care, în genere, și-i recunoaște și recuperează într-o zonă mai puțin frecventată a „marii tradiții". Modul în care acționează, ideile în numele cărora militează, arată însă că chiar acei scriitori invocați ca înaintași sînt pînă la urmă negați, pentru că negată e, cum anunțam la început, literatura însăși. Tradiția avangardistă se definește ca atare numai în funcție de această previziune a cataclismului, a marilor dislocări împinse spre punctul zero al poeziei, care este și începutul unei alte creații, *transpoetice*, dacă se poate spune astfel, depășind condiția literaturii. Căci e evident peste tot că reprezentanții avangardei sînt într-o continuă căutare a acelui *altceva*, ideal nu întotdeauna explicit, învăluit în cețurile mitologiei. Un nume aproximativ îi vor da suprarealiștii: activitate a spiritului, experiență trăită. Or, în vederea realizării unei astfel de experiențe, spiritul poetului trebuie să fie eliberat de orice antecedent care ar putea constitui un punct de reper, știrbind prin aceasta libertatea totală, disponibilitatea absolută. În fața operei ce urmează a se naște, poetul-experimentator e ca în fața necunoscutului și hazardului.

Înțelegem deci că avangarda este, prin esența ei, antitradițională, nu în sensul în care se exprimă de obicei această aserțiune; căci a nega tradiția (sau o anume tradiție) și a o accepta pînă la urmă (iarăși, într-o latură a ei îndeobște respinsă) nu e, cum am văzut, o atitudine exclusiv avangardistă. Sensul ideii de tradiție e apreciat prin prisma dinamismului absolut — elementul cel mai definitoriu pentru avangardă — dinamism ce s-ar traduce pe plan spiritual în această tensiune continuă spre un rezultat nebănuit, ce nu va fi atins niciodată în mod ideal: „. . . posedăm cu îndîrjire o puternică dorință de altceva, de o apariție care să nu fie contribuție, ci

Scanned with OKEN Scanner

răsturnare" — scrie Geo Bogza[11]. Şi, mai departe: „Ar trebui cîteva placarde în atenţia scriitorilor: „Feriţi-vă de a aduce contribuţii". Dar ce altceva e tradiţia, dacă nu un complex de contribuţii aduse de-a lungul timpului de către diverşi scriitori?

S-ar putea observa că avangarda avea în vedere contribuţiile general acceptate ale tradiţiei ce trebuia respinsă, dar că recunoştea în schimb ca vie o tradiţie a revoltei. Observaţia ar fi justificată, însă dacă judecăm în spiritul avangardei, chiar această recunoaştere parţială înseamnă, într-un fel, stagnare şi moarte. Teama de formulă, expresie a nemişcării, e atît de înstăpînită în psihologia avangardistă, încît promotorii avangardei ajung să se suspecteze pe ei înşişi de stagnare, pentru că odată şi odată inevitabilul se poate produce. De aceea, pe lîngă respingerea formulelor învăţate, ei vor fi mereu la pînda propriilor timpi morţi: la *75 HP*, Voronca propune „lepădarea formulelor purgative şi cînd formulă va deveni ceea ce facem ne vom lepăda şi de noi". Iată deci că propria operă e suspectată de a se integra prea repede unei „tradiţii"!

Aşa se explică şi de ce, chiar în cadrul avangardei, o anume direcţie le neagă, de cele mai multe ori, pe toate celelalte. Motivul suspiciunii şi al negaţiei este nu o dată presupusa incapacitate a acelora de a realiza dinamismul total. În paginile *Integralului*, despre dadaişti, consideraţi de obicei drept campioni ai negativismului, se spune că „dormiseră fără să ştie sub zidurile Academiei"[12], ceea ce voia să însemne că negaţia lor fusese insuficientă. Integralistul Voronca va califica, în aceeaşi ordine de idei, suprarealismul ca nerăspunzînd ritmului vremii, iar mai tîrziu, de pe poziţii apropiate de suprarealism, va condamna „acel hermafroditism penibil al constructivismului". Cauza acestor oscilaţii stă de asemenea în voinţa de a nu se fixa într-o atitudine unică.

[11] *Profesie de credinţă pentru grupul „Alge"*, în *Unu*, IV (1931), nr. 35

[12] F. B(runea), *„Sept manifestes Dada"* în *Integral*, I (1925), nr. 1, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Poziția extremă a avangardei rămîne însă cea a eliberării de tradiție, pusă în relație cu eliberarea de literatură. Ideea e dintre cele mai circulate în cadrul mișcării, apărînd în toate sectoarele ei, de la futurism la suprarealism. În ambianța resurecției dadaiste de la *75 HP*, Mihail Cosma lansa formula mai apoi celebră — „Littérature — le meilleur papier hygiénique du siècle", Voronca se plîngea în paginile revistei *Unu* că totul se transformă în literatură, iar Geo Bogza suspecta literatura că rîvnește la „confortabil", falsificînd, prin atenuare, arderile interioare. Suprarealiștii postbelici (Gellu Naum de pildă) vor relua problema, mărturisind aceeași neîncredere: „Am cu mine tristețea profundă a poeților care toată viața, dar toată viața, s-au căznit să nu facă literatură, și pînă la sfîrșit . . . au descoperit că n-au făcut decît literatură"[13]. Superioară oricărei expresii literare, ar fi, după părerea poetului, declanșarea unei crize de conștiință — cu alte cuvinte reapare ideea superiorității trăirii în raport cu literatura ce încearcă să o exprime, a priorității experienței spirituale (literatura-experiență a spiritului, activitate de cercetare). Or, e clar că aceasta înseamnă o ieșire din cadrul literaturii, deci implicit din cadrul tradiției. În ultimă instanță, semnificația tradiției se prezintă în acest moment mult lărgită; nu doar o depășire a tradiției literare, ci, mai mult, crearea unui nou *mod de cunoaștere.*

Noțiunea de *inovație* trebuia să capete, prin urmare, un caracter radical. Ea devine *noutate totală,* pentru că e înțeleasă ca *mișcare neîntreruptă a creației,* în afara oricăror legi care i-ar putea limita dezvoltarea. Idealul avangardei nu este de a da o viziune unitară asupra lumii, fixată măcar temporar, realizîndu-se prin străduanii sistematice colective. Nimic nu trebuia plănuit dinainte, calculat, în vederea obținerii unui efect. Poemul e definit ca „un risc, o aventură totală", reținînd „acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deșteptate de întîmplare"[14]. Precizia e considerată „îngîmfată", opusă creației, care e în întregime rezultat al spontaneității,

[13] Gellu Naum, *Medium,* 1945, p. 10
[14] *A doua lumină. Între mine și mine,* în *Unu,* II (1929), nr. 19.

Scanned with OKEN Scanner

imprevizibil. *Invenţia,* proclamată încă din paginile revistei *75 HP* („Lumea trebuie reinventată"), va constitui în toate orientările avangardiste un etalon în judecata de valoare asupra poemului. Inovaţia este integrată astfel unei viziuni dinamice descinzînd din filozofia bergsoniană: ea e creaţie în măsura în care e mişcare, proces. Privită ca rezultat (proces încheiat), îşi pierde atributele vitale, întucît e scoasă din durată. Or, cuprinderea procesului în concept înseamnă reducerea lui la o viziune spaţială, statică, de unde şi considerarea gîndirii conceptuale ca inaptă să surprindă genezele. Luarea în considerare a tradiţiei presupune şi ea emiterea unei judecăţi, o încadrare şi o ierarhizare a valorilor ce nu se poate realiza în afara gîndirii conceptuale. Tradiţia nu mai poate fi *trăită,* ci trebuie trecută prin concept, care evidenţiază şi mai mult situaţia de fapt împlinit, cristalizat — *rezultat* al genezei şi nu *mişcare genetică.* Pe de altă parte, hotărîtoare într-o tradiţie poetică sînt capodoperele, creaţiile perfecte: avangarda şi-a făcut însă un program din „deprecierea marilor valori" şi din a „insulta capodopera". Deviza fixată de Voronca era: „singura certitudine nesiguranţa". Mai importantă decît rezultatul ireproşabil (capodopera), era prin urmare experienţa, tatonarea incertă pe un teren încă neumblat. Noul devine, în felul acesta, singura adevărată creaţie, mereu alta în fiecare moment: poemul e „revelaţia de o clipă numai a invizibilului", notează undeva Ilarie Voronca. O dată momentul încheiat, el e pasibil de a fi asimilat unei formule.

Poetul de avangardă nu acceptă însă altă postură decît aceea de revoltat: revolta e o formă a mişcării spiritului, ce traduce atitudinea de opoziţie, avînd drept consecinţă o continuă răsturnare de valori. Se explică în felul acesta afirmaţia lui André Breton că „în materie de revoltă nici unul dintre noi nu trebuie să aibă nevoie de strămoşi"[15]. Gherasim Luca şi D. Trost reiau, în suprarealismul românesc, această idee, afirmînd că „noi respingem orice tendinţă ... de a face din suprarealism moştenitorul gîndirii revoluţionare, fie mişcarea

[15] *Manifestes du surréalisme,* Gallimard, Paris, 1963, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

cea mai avansată a zilelor noastre". Suprarealismul ar trebui menţinut, „într-o stare continuu revoluţionară" şi nicidecum transformat într-un „curent de revoltă artistică", ce ar implica o ierarhizare şi o clasificare a lui. „Negaţia negaţiei", despre care se vorbeşte atît de mult în *Dialectica dialecticii*, presupune realizarea dinamicii absolute, ce include şi o respingere a trecutului: „Aceste stări de negaţie care se înlănţuie concret, absurd şi dialectic unul cu altul, ne fac să aruncăm trecutul în întregime, văzînd că nici un moment istoric n-a putut satisface relativul-absolut al tuturor dorinţelor noastre"[16]. Situat în punctul zero al creaţiei, în care orice apariţie insolită e posibilă, poetul evită formele definitive, obsedat de încremenirea, vegheată de rigoare, într-un anumit tipar formal.

Inovaţia continuă, în calitatea ei de proces, nu poate fi însă separată de trăire, pentru că numai trăirea poate cuprinde integral un proces. Această nouă idee ce stă la baza intuiţiei bergsoniene, explică la avangardă diferenţa de grad pe care ea o face între *trăire* şi *literatură*, de aici decurgînd cunoscuta neîncredere avangardistă.

Dacă totuşi se ajunge la un rezultat, atunci acesta va trebui să fie opera unică, irepetabilă, dificilă de încadrat într-o serie, pentru că şi momentul ce i-a dat naştere a fost unic.

Tentată, prin urmare, mai mult de surprinderea mişcării spiritului, decît de concretizarea ei într-o expresie literară, avangarda este antitradiţională în măsura în care pune sub semnul întrebării însuşi rostul literaturii. Dacă există totuşi o tradiţie avangardistă recunoscută ca atare de reprezentanţii mişcării, ea e alcătuită tocmai din acele spirite care au încercat, într-un fel sau altul, să depăşească literatura, căutînd „altceva". Recunoaşterea unei tradiţii este pentru avangardă o abdicare, inevitabilă desigur, dar silnică totuşi, căci idealul ei era de a trăi în clipă, de frica încremenirii. Dar, cum au trebuit să se resemneze a face literatură, avînd conştiinţa im-

[16] Gh. Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, [Buc.], Surréalisme, 1945, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

perfecţiunii ei funciare, tot aşa, poeţii avangardei au acceptat o direcţie a trecutului literar, cu nostalgia prezentului perpetuu.

Ne putem întreba acum ce aspecte ale tradiţiei a reţinut mişcarea de avangardă şi sub ce raport răspund acestea necesităţilor ei. Asemeni mişcării europene, avangarda românească a oscilat între negaţia categorică a trecutului literar şi recunoaşterea unor valori ce i-au putut servi drept exemplu. În general, înaintaşii sînt recrutaţi deopotrivă dintre scriitorii şi artiştii europeni şi cei români. Rimbaud, Lautréamont, Eminescu, Tzara, Breton, Ion Vinea, Urmuz, Arghezi, Adrian Maniu etc. stau alături în manifestele avangardei, cum se şi cuvenea unei mişcări ce se revendica în egală măsură evoluţiei spiritului autohton şi celui european. „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului x sau y la noi — scria M. H. Maxy — ci manifestarea integrală a aceluiaşi spirit european pe toată întinderea lui geografico-spirituală“[17]. Afirmaţia e în spiritul sincronismului lui E. Lovinescu, care vorbea şi el despre un inevitabil „proces de unificare prin nivelare“, caracteristic civilizaţiei moderne. E, într-un fel, un răspuns la repetatele învinuiri ale adversarilor că mişcarea de artă modernă de la noi n-ar corespunde unei tradiţii (învinuiri prelungite, de fapt, pînă în zilele noastre).

Chestiunea posibilităţii apariţiei unei avangarde româneşti în condiţiile existente în al treilea deceniu se pune însă de obicei în mod simplist, raportîndu-se întotdeauna fenomenul la relativ scurta desfăşurare în timp a unei tradiţii literare româneşti. Ultima dată, problema apare în introducerea la versiunea franceză a *Primelor poeme* ale lui Tristan Tzara[18], semnată de Claude Sernet (M. Cosma): în 1915 o mişcare modernistă n-ar fi putut avea sorţi de izbîndă la noi, căci ar fi fost repede înăbuşită de un aparat de stat antirevoluţionar,

[17] *Politica plastică*, în *Integral*, III (1927), nr. 9, p. 3.
[18] Tristan Tzara, *Les premiers poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Seghers, [1965], p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

dar mai ales ea n-ar fi putut avea vreun sens, întrucît literatura noastră era încă tînără, neavînd de distrus forme învechite, stagnate. În cele din urmă, fostul avangardist român încearcă o explicaţie bazată pe criza de creştere şi descompunere a societăţii româneşti din timpul primului război mondial, într-un climat «moleşitor şi ameninţător totodată», în care „Tristan Tzara, spre deosebire de cea mai mare parte a camarazilor şi prietenilor săi, nu numai că a avut presentimentul unei revoluţii necesare (...), ci şi-a şi pregătit pentru aceasta arme în secret".

Că în preajma „insurecţiei de la Zürich" a dadaismului o mişcare de avangardă numai românească nu ar fi avut consecinţe europene e de crezut, în situaţia dată, după cum naşterea însăşi a avangardei într-o literatură încă tînără şi în căutarea de soluţii moderne, pare puţin probabilă. Eroarea care se face de obicei în acest punct al discuţiei, e de a considera literatura română într-o stranie izolare faţă de cea europeană, ca şi cum experienţele altor literaturi ar trebui să rămînă nefructificate decît în propriile lor graniţe. Chiar dacă nu depăşise cu mult un secol, poezia noastră se dovedise în stare a recupera terenul pierdut şi încă în forme ce nu pot fi reduse la simple ecouri din afară. Cît despre avangardă, dacă admitem că anumite curente cristalizate au urmat exemple străine, nu-i mai puţin adevărat că o atmosferă preavangardistă exista la noi la începutul celui de al doilea deceniu al secolului, pregătită într-o oarecare măsură de simbolismul tardiv. Un anume exclusivism al curentelor tradiţionaliste (în speţă al sămănătorismului), creatoare de clişee, a contribuit de asemenea la declanşarea unei reacţii de tip avangardist. În fine, contextul european ameninţat de criză şi-a adăugat — fermenţi — influenţele.

Nu trebuie să uităm că, înainte de a deveni şef dadaist în Elveţia, Tristan Tzara se formase, pînă cu un an înainte de izbucnirea mişcării, într-un mediu literar românesc, înclinat spre înnoirile cele mai îndrăzneţe[10]. Urmuz îşi scrisese la acea

[10] v. Ov. S. Crohmălniceanu, *Tristan Tzara en Roumanie*, în *Revue Roumaine*, 1967, nr. 2.

Scanned with OKEN Scanner

dată cîteva din prozele sale halucinante şi pronunţat antiliterare; Adrian Maniu începuse ca spirit nesupus o activitate poetică ce depăşea simbolismul şi prevestea, îndeosebi prin poemul dramatic *Salomeea*, un lirism nu numai nesupus canoanelor de orice fel, ci chiar, pe alocuri, cu tendinţe antiliterare. Indicaţiile scenice dezinvolte din acest poem sînt foarte înrudite cu spiritul urmuzian, prin simţul convenţiei literare, ca în acest fragment din episodul *Moartea dansatoarei:* „Salomeea moare distrată de nemurire. / O codiţă din părul ei o aşează un înger în cuiul unei stele / În vederea recreaţiunii cometare şi întru spaima astrologului de la Curte. / Apoi o spumă palidă întrece buzele rozului pahar / în care s-a turburat mustul strivit din strugurii dorinţei / călcaţi de piciorul evenimentelor dezlănţuite în alegorie. Seara devine dintr-o dată inevitabilă... Roaba îşi înţeapă pieptul cu un ac de siguranţă, desăvîrşind ceremonialul“[20] ... etc.

La scurtă vreme, în 1915, Ion Vinea dădea în revista *Chemarea* un manifest foarte aproape de cele avangardiste, iar în *Cronica* lui Tudor Arghezi, îndemnat şi de spiritul iconoclast al acestuia, publica versuri de un voit prozaism, ironizînd formulele tradiţionale. La un moment dat, va declara, tot acolo, că literatura îi este „iremediabil antipatică“. Nu în alt sens se orienta Tristan Tzara care, după o nesemnificativă etapă de versificaţie simbolistă, scria acum poezii de un puternic insolit, sugerînd pe alocuri automatismul şi afişînd atitudini de frondă.

Ceea ce îi deosebea pe aceşti scriitori de toţi ceilalţi confraţi, nu era numai o mai subliniată nesupunere la tradiţie, ci mai ales — atitudine tipică la avangardiştii de mai tîrziu — neîncrederea în literatură, subminarea ei din interior, tendinţa de a o reduce la forma goală. Note noi, în sensul citadinizării mai accentuate a poeziei, va adăuga, ceva mai tîrziu, gruparea *Sburătorului*, sub direcţia lui E. Lovinescu, ce

[20] A. Maniu, *Cîntece tăcute*, E. P. L., Buc., 1965, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

va continua prin teoria sincronismului, unele tendinţe în germene la Ovid Densusianu, militant şi el, ieşind din cadrul simbolismului, pentru o poezie la nivelul vieţii moderne a oraşului.

Terenul era astfel pregătit pentru apariţia avangardei, şi participarea a doi reprezentanţi români la mişcarea dadaistă de la Zürich (Tristan Tzara şi Marcel Iancu), nu putea să nu aibă importante urmări.

Scanned with OKEN Scanner

PLANTAȚIA CONCRETULUI

Cînd, într-o tabletă lirică publicată în revista „Unu", Ilarie Voronca spunea: „eu dintre toate NAȚIUNILE aleg imagi-NAȚIUNEA", el nu făcea o simplă butadă. Propoziția e definitorie pentru întreaga mișcare de avangardă, la care cultul imaginației creatoare și deci al imaginii poetice nu e numai un punct dintr-un manifest sau altul, ci o realitate estetică lesne de verificat într-o vastă producție literară. Un examen al ei oricît de sumar îți deschide porțile unei lumi în care „din ale haosului văi" izvorăsc de pretutindeni — lumine — imaginile, fie că este vorba de o poezie de tip constructivist ca aceasta: „Supapă ora în alamă și disc / sîngele face salturi de necrezut subteran / acid pasul ca un cuvînt cub deschis / cîmpul între coaste curb sau plan" (Ilarie Voronca) — fie de versuri suprarealiste precum următoarele: „Cum dorm pîlniile din valvele scoicilor alături de cearcănele tale / Și în cărbune cum dorm fulgii murdari ai memoriei tale / Prin care tentativele mele trec și se pierd ca un filon de aramă / La cină ne cheamă un clopot surd și ușile se deschid ca într-un transatlantic / Buzele tale sunt la o distanță enormă / Sunt boabe de cafea dintr-o plantație îndepărtată" (V. Teodorescu).

Ori, imaginea, punte între eul poetic și real, asigură, prin însăși definiția ei o anume densitate a concretului în poezie;

Scanned with OKEN Scanner

în această situaţie, marea frecvenţă a imaginii în creaţiile avangardiste ar indica o acută nevoie de concret, de contact direct cu lumea. Dar despre ce fel de concret este vorba? În mai multe rînduri teoreticienii avangardei vorbesc despre primatul senzaţiei (v. la Ilarie Voronca: „senzaţia prinsă stea în cleştele poemului actual"), însă, pe de altă parte, nu sînt rare observaţiile despre insuficienţa realului, care nu numai că nu e singurul domeniu de manifestare al posibilului, dar e serios concurat de spaţiul subiectivităţii creatoare. Integraliştii români subliniază în manifestele lor „necesitatea integrării noastre în natură"; Geo Bogza, în paginile revistei *Unu*, va echivala senzaţia cu o „fugă prin faţa stărilor de conştiinţă lichefiate". Aragon, care se oprise şi el, cu cîţiva ani mai înainte, asupra acestei probleme, în al său *Le paysan de Paris*, reuşise oarecum să înlăture echivocul. Pentru el nu exista nici o îndoială că „imaginea este calea oricărei cunoaşteri" şi că „nu există poezie decît a concretului", dar mai departe punea o întrebare ce răsturna eventualele presupuneri despre o apropiere a poeziei de „realitate": „unde se spune că concretul ar fi realul"? Iar apoi, lărgind enorm sfera noţiunii, scria: „Fantasticul, tărîmul de dincolo, visul, supravieţuirea, paradisul, infernul, poezia, tot atîtea cuvinte pentru a semnifica concretul". Mai rămînea doar „un anume sentiment al realului. Pur sentiment".[1]

Se înţelege, că, din acest unghi de vedere, o *descriere*, a lumii, cu un ochi impasibil, „obiectiv" la modul parnasian, era de neînchipuit. Ea ar fi însemnat contrazicerea unuia dintre postulatele fundamentale ale avangardei literare — refuzul stagnării, transformarea poeziei în agent dinamic. O atare viziune ar fi permis cel mult o *interpretare* conform personalităţii creatorului, ceea ce încă nu însemna o răsturnare de valori. Era necesară însă o *reconstrucţie* a realului şi aceasta nu se putea realiza decît după legi strict subiective: o traducere în concret a peisajului interior. Cînd se referea la concret şi particular, Aragon avea deci în vedere ameninţarea conceptului generalizator, se apăra de primejdia abstractului.

[1] Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1966, p. 246—250.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul prin excelenţă imagistic al poeziei de avangardă are, prin urmare, semnificaţia unei reacţii antipozitiviste: acolo unde primează imaginea (şi o imagine încă neorganizată în construcţii stabile), o structurare logică e imposibilă. De aceea nu vom întîlni aici decît rareori o coordonare a imaginilor în vederea realizării unei expresii simbolice — formă mai sublimată şi îndepărtîndu-se, prin aceasta, de obiect. Simbolul presupune o structură pe care avangarda se fereşte s-o alcătuiască, simţind mai degrabă tentaţia imaginii brute, imediate, mai aproape de „concret."

Motive asemănătoare determinaseră şi naşterea curentului imagist englez, pe care Ezra Pound îl lansase în 1912 la Londra. Două dintre punctele programului imagist se vădesc a fi înrudite substanţial cu estetica avangardistă a imaginii: „Tratarea directă a obiectului fie el subiectiv sau obiectiv" şi „a nu folosi nici un cuvînt care să nu contribuie la prezentare".[2] Mişcarea de avangardă împinge însă mult mai departe lucrurile. O anume izolare a impresiei şi emoţiei în cadrul unei poezii cu o ritmică supusă total stării emoţionale (deci un implicit refuz al constrîngerii formelor exterioare), se putea observa şi în producţiile imagismului englez, dar avangarda, indiferent de formele ei, propune o imagine cu totul fărîmiţată a universului. Sarcina de a reface mozaicul îi revine cititorului, devenit colaborator al poetului.

Viziunea unui univers fragmentar vine din pornirile negativiste ale mişcării, îndreptate contra tuturor formelor constituite, fixe, ce treziseră cîndva şi dispreţul unui Apollinaire: „À la fin tu es las ce monde ancien" . . . Dar o astfel de juxtapunere a imaginilor sosite din neprevăzut sub comanda unică a subiectivităţii creatoare tindea mai ales spre surprinderea procesului însuşi al genezei. (Încă Rimbaud preconizase că „poezia nu va mai ritma acţiunea; ea va fi *în frunte*" — în *La lettre du voyant*. Cu alte cuvinte, ea nu se va limita la funcţia de *oglindire*, de descriere pasivă, ci va surprinde din interior procesul genezei, în intimitatea lui. Concepută în

[2] cf. S. Fauchereau, *William Carlos Williams; de l'imagisme a Paterson*, în *Critique*, 1966, nr. 235, p. 996.

Scanned with OKEN Scanner

acest mod, poezia ar putea cu adevărat să surprindă ceva din necunoscutul care ne înconjoară). Ambiția noii mișcări va fi de a scrie o poezie care se creează sub ochii cititorului, din elementele răspîndite în haosul primar, o poezie care să nu mai depindă de o a doua realitate (reflectînd-o, exprimînd-o), ci să fie ea însăși o realitate, o *existență*[3]. Imaginea poetică, prin forța ei de concretizare, era singura formă ce putea să apropie, să facă existentă pentru poet o realitate anume, ocolind raționamentul. Scriind, poetul, situat pe o poziție demiurgică, putea avea iluzia smulgerii din necunoscut, prin materializare, a unor teritorii pînă atunci ascunse. „Integrarea în natură", primordialitatea senzației — cerințe deosebit de frecvente în estetica avangardistă — exprimă deci tocmai acest postulat al trăirii, realizabil doar cu concursul imaginii poetice, al acestui „limbaj trăit". Cînd André Breton își manifesta încrederea în „rezolvarea viitoare a acestor două stări, în aparență atît de contradictorii, care sînt visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*", el descria într-un fel însuși procesul de naștere al imaginii poetice.

Preocuparea pentru schimbarea poziției față de real se poate descifra și în domeniul mai extins al tuturor artelor. În a sa *Teorie a artei moderne*, Paul Klee face afirmații ce se potrivesc la fel de bine picturii ca și poeziei, ambele interesate în revoluționarea imaginii despre lume. A rămas celebră metafora pictorului reprezentînd arta ca pe un copac cu rădăcinile înfipte în solul realității, dar ale cărui ramuri și frunze nu mai seamănă cu pămîntul hrănitor. Era o luare de poziție împotriva pretenției de a înțelege arta ca simplă reproducere a naturii, atunci cînd de fapt rolul artistului („trunchiul copacului") e de a fi numai un intermediar. Despre el, Klee spune că „natura *naturantă* îl interesează mai mult decît natura *naturată*", înțelegînd prin cea dintîi natura în construcție, în plin proces genetic, iar prin cea de a doua, natura dată,

[3] Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945, p. 165: „Ceea ce au vizat în mod paradoxal anumiți oameni — să le spunem poeți — oricare ar fi fost genul sau limbajul căruia au... sacrificat, este nu de a exprima sau reprezenta, ci de *a fi*".

Scanned with OKEN Scanner

constituită, imuabilă. În același sens, el face o netă distincție între *Formă* și *Formare* sau funcțiune, considerînd că sarcina artistului e de a o surprinde pe cea din urmă: „în locul unei imagini finite a naturii, cea — singura care interesează — a creației ca geneză", drumul artei urcînd „de la Model la Matrice"[4]. Opticul, în sensul euclidian al cuvîntului, cedează în fața „figurației psiho-fiziologice" cu consecințe radicale asupra imaginii spațiului plastic, care „încetează de a mai fi o descriere pitorească și decorativă, pentru a deveni o înregistrare de gesturi sau acțiuni elementare și de senzații încercate pe planul conștiinței, în funcție de acordul diverselor simțuri"[5]. Pe plan poetic, expresia acestor căutări o avem în formularea, clasică acum, a lui André Breton: „Frumusețea va fi convulsivă sau nu va fi" (reluată în cadrul avangardei *românești* de B. Fundoianu, care motiva, în termeni sensibil asemănători, condiția poeziei moderne: „Există astăzi un lirism al panicii și dacă poți dori ca frumusețea să fie convulsivă, e pentru că dorești s-o surprinzi în timp ce se formează și nu cînd e deja împlinită, moartă. Noi nu mai disecăm cadavre, ci organe vii")[6].

Nu e prea greu de detectat sursa filozofică a unei atari concepții. În întreaga sa operă, H. Bergson nu încetase să pună accentul asupra superiorității *trăirii* în raport cu gîndirea conceptuală, la care apelăm totuși, însă numai datorită mărginirii capacităților noastre perceptive și intuitive — singurele care pot acoperi vastitatea realului[7]. Definiția pe care filozoful francez o dă intuiției, ca formă a conștiinței, e de natură a ne edifica și asupra fundamentelor imagismului avangardist: „Intuiția înseamnă conștiință, dar o conștiință imediată, viziune care abia se distinge de obiectul văzut, conștiința care este contact și chiar coincidență"[8]. Nu altceva

[4] Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Payot, Paris, 1965, pp. 28, 30.
[5] Pierre Francastel, *Peinture et société*, Gallimard, 1965, p. 199.
[6] B. Fondane, *Reflexions sur le spectacle*, în „Unu", II (1929), nr. 14.
[7] cf. T. Vianu, *Henri Bergson*, București, 1939, p. 67.
[8] H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, apud T. Vianu, op. cit. p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

urmărea poezia de avangardă: în fluxul neîntrerupt al imaginilor invadînd perimetrul poemului ghicim tensiunea spre această coincidență cu obiectul. (De altfel, Bergson însuși se folosea în cercetarea cunoașterii intuitive, de argumentele artei). Rezultatul unei astfel de practici imagiste este, de aceea, un impresionism generalizat, care depinde și nu depinde de realitatea externă, întrucît, luînd-o ca punct de plecare, poetul își permite cele mai mari libertăți în interpretarea ei. Avem de-a face mai degrabă cu o obiectivare a impresiilor subiective, într-o proiecție oarecum discontinuă, desfășurîndu-se în virtutea unui anume automatism al senzațiilor, modelat după mecanica industrială în cazul constructivismului, încercînd să surprindă „funcțiunea reală a gîndirii" în automatismul psihic suprarealist. Receptarea și transcrierea impresiilor urmînd dezvoltărilor întîmplătoare ale hazardului (mai ales în suprarealism), acceptate ca metodă de creație, se subordonează ideii pe care promotorii avangardei și-o făceau despre libertate, înțeleasă, tot pe urmele lui Bergson, ca spontaneitate: a realiza imediat în fapt (aci artistic) impulsurile conștiinței, e tot una cu a învinge orice constrîngere[9].

Modul în care e utilizată imaginea în poezia de avangardă, ca și prezența ei sub cele mai diverse aspecte depinde în ultimă instanță de imperativul fundamental al mișcării — revolta. Nimic din ce s-a constituit de-a lungul unei evoluții istorice nu trebuia să mai rămînă în picioare, sau nu trebuia să rămînă în aceeași poziție. Creînd imagini peste imagini aglomerîndu-se în ritmul constructivist al aparatelor Morse, sau desfăcîndu-se în jerbe multicolore, poeții avangardei distrug și refac simbolic universuri. Într-o civilizație a imaginii, cum a fost caracterizată civilizația noastră, în care sînt solicitate în primul rînd simțurile, ei au construit lumi analoge, caleidoscopice și instabile, brăzdate de apariții bruște, meteorice: o feerie interioară.

[9] În privința așezării poeziei sub tutela hazardului, G. Bachelard pune o întrebare care conține și răspunsul: „A face imprevizibil cuvîntul nu e o formă a libertății?" (*La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. 1958, p. 10).

Scanned with OKEN Scanner

O anume neîncredere în realitate şi în posibilitatea exercitării asupra ei a unui control raţional a schimbat direcţia prospecţiunii tradiţionale, din exterior spre subiectiv. Natura devine numai un punct de plecare pentru o acţiune desfăşurată larg în forul individual. Împrumutînd forme ale lumii exterioare, imaginea va cunoaşte mai mult ca oricînd alchimia subiectivităţii creatoare. Cînd va fi proclamată şi aclamată venirea poetului-reporter, „cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii“[10], vom înţelege, că acest arsenal va fi folosit, sub aparenţa realului, pentru a transmite expresia cea mai adevărată a evenimentelor interioare. O dată cu aceasta îşi face loc şi sentimentul acelei libertăţi totale, la care visează poeţii avangardişti: imaginile pot fi create în cantităţi şi forme de nimeni controlate, dincolo de orice limită. În supralumea imaginilor, poetul e şi demiurg şi stăpîn; libertate iluzorie, ce nu poate ascunde un cert tragism, mai ales atunci, cînd (cum a fost cazul mişcării suprarealiste), atributul *literar* a fost admis doar ca un însemn derizoriu pe blazonul unei poezii ce se voia întîi şi întîi *activitate a spiritului.* E adevărat că, în felul în care era utilizată imaginea — într-un şir discontinuu, într-o rapidă cavalcadă — poezia era menită să uimească şi să deconcerteze spiritul cititorului, silindu-l la o activizare a propriei sensibilităţi şi gîndiri, aducîndu-l adesea în impas. (O definiţie plastică dată de Voronca poeziei moderne sună aşa: „Poezia modernă e un pumn mutînd fălcile cititorului“). Acea transformare spirituală a omului, cu efecte capitale în întreaga sa existenţă, n-a putut fi însă realizată.

Imagismul avangardist şi-a avut, desigur, eficacitatea lui în subminarea convenţionalului în poezie (şi în măsura în care însăşi o anume *formă* poetică e convenţie, a fost chiar o ameninţare a formei), şi în eliberarea unui teren pe care să se poată înălţa în cea mai mare libertate noile edificii ale poeziei. Datorită tehnicii general adoptate de avangarda poetică şi care constă într-o extraordinară extindere a analogiei, pen-

[10] Paul Sterian, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, în „Unu“, IV (1931), nr. 35.

Scanned with OKEN Scanner

tru a descoperi înrudiri cosmice între elementele cele mai distanţate, imagismul a permis intrarea în poezie a unei sfere practic nelimitate de fenomene, realizîndu-se astfel o egalizare a poeticului cu nepoeticul.

Există însă un paradox al imagismului: voindu-se o prelungire a senzaţiei, ca premisă a unui mai profund sondaj în real, rezultatul acestei viziuni este, în cele din urmă, îndepărtarea de sursele primare. Şi aceasta se întîmplă nu doar pentru că poeţii avangardei şi-ar lua prea mari libertăţi, impunînd dictatul subiectivităţii: astfel de libertăţi fac parte dintre condiţiile vitale ale oricărei poezii. Cauza stă în însăşi esenţa imagismului: sublimat, distilat în imagini fără număr, de grade şi calităţi diverse, obiectul e înăbuşit, încetul cu încetul, de luxurianta vegetaţie, încetoşat, ţinut la distanţă. Apropierea pe care unii comentatori ai metaforei au făcut-o între imagistica poeziei moderne şi formele excesive ale barocului, e pe deplin îndreptăţită[11].

A crea la infinit imagini cu care să-ţi aperi singurătatea — iată o intreprindere disperată de a depăşi graniţele posibilului. A construi noi universuri în marginea marelui univers, silindu-te să crezi că acestea sînt singurele adevărate e un simptom al unei conştiinţe neîmpăcate cu lumea, dar luptîndu-se să ocolească o confruntare dramatică. Poetul avangardist populează lumea cu imagini smulse din sine, le contemplă în plutirea lor liberă şi izolată, le urmăreşte vîrtejul şi scăpărările stelare — însă „sub ceruri ce încă nu s-au clădit". El încearcă să confunde poezia cu realitatea, întreţinînd iluzia unei vieţi orientate estetic, sau, mai degrabă, luînd drept reală proiecţia propriei spiritualităţi. Patria lui e o ţară a tuturor posibilităţilor, monştrii şi îngerii pot apare oricînd alături, neliniştind.

Se mai poate pune totuşi întrebarea dacă imagismul hipertrofic nu e cumva semnul unui deficit al trăirii.

[11] v. Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, Fundaţia pentru literatură şi artă. Buc., 1944.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA MANIFESTELOR

În nici o altă mişcare poetică anterioară, numărul manifestelor n-a fost atît de mare ca în avangardism. Fiecare nouă şcoală literară îşi fixa un anumit program, opus de obicei celui dominant în epocă, negîndu-l, însă nici scrierile romantice cu caracter de manifest (de exemplu prefaţa lui V. Hugo la drama sa, *Cromwell*), nici manifestul simbolist al lui Jean Moréas, nu pot fi echivalate programelor futuriste, dadaiste sau suprarealiste, pentru că negativismul lor este mult mai moderat[1], aceste mişcări orientîndu-se în general spre direcţii constructive. Avangarda însă trăieşte în primul rînd din negaţie, iar construcţia pe care şi-o propune o vrea de o noutate absolută, depăşind tot ce s-a realizat înainte. Experimentatori întîi de toate, aşteptînd totul de la viitor (A. Marino vorbeşte despre o „disponibilitate viitoristă" şi despre „mesianismul avangardei"), poeţii de avangardă îşi lansează manifestele în numele acestor realizări viitoare, pentru a-şi face mai explicite ideile noi, dar şi pentru a face mai evidentă acţiunea negativă. Explicaţiile prea numeroase sînt un semn de slăbiciune şi de fapt, se explică acum tocmai neîncrederea în poezie. Aceasta

[1] v. în acest sens observaţiile lui Matei Călinescu din studiul *Avangarda literară. O încercare de definire a noţiunii*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 48, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

nu mai trebuia să existe ca *expresie*, ca „reproducere simbolică", ci, negîndu-şi condiţia tradiţională, să se transforme într-un *act poetic*, deci să fixeze principalele momente ale *genezei ei ca expresie*. Diversele ramificaţii ale avangardei vădesc un interes ieşit din comun pentru izvoarele poeziei, încearcă să găsească punctul ei de pornire, dar nu pentru a o putea prezenta ca rezultat cu o structură definitivă în calitatea ei de semn, ci mai ales ca mişcare simultană cu mutaţiile sufleteşti ale poetului. Avangarda impune poezia drept conştiinţă a poeziei, care se explică pe sine, scriindu-se. Manifestele sînt astfel numai o premisă a acestei autoanalize, şi marea lor frecvenţă provine deci din tendinţa mai generală de a pătrunde la esenţa ultimă a actului creator. Edificator e, în acelaşi sens, faptul că o foarte mare parte dintre scrierile propriu-zis literare ale poeţilor de avangardă sînt străbătute de propoziţii programatice. *Nadja* lui André Breton, de pildă nu e doar un reportaj liric, ci şi un manifest conţinînd destule indicaţii teoretice. Tot aşa, în scrierile avangardiştilor români — la Ilarie Voronca, Saşa Pană, Gellu Naum etc. — poemele în proză sînt punctate din loc în loc cu nenumărate intervenţii teoretice, ce par desprinse dintr-un manifest. Literatura, singură, nu mai e suficientă pentru a impune un nou punct de vedere, întrucît scopul urmărit nu se limitează la ea; un nou mod de existenţă trebuie creat, iar poezia este numai una din laturile lui. Pe de altă parte, avangarda trebuia să rezolve într-un fel problema raportului său cu tradiţia, pe care, dacă o respinge în anumite direcţii ale ei, o şi dezvoltă. Misiunea ei este şi de a orienta tradiţia pe un drum al înnoirilor radicale, or, pentru aceasta, se iveşte necesitatea de a găsi puncte de contact, antecedente. Avangarda are deci încă o dată nevoie de manifest, pentru a se justifica. Explicînd pentru profani „tablele legii" aduse de pe un nou munte Sinai, aruncînd anatema asupra formelor moarte ale trecutului sau căutînd totuşi, în cele din urmă, o legătură posibilă cu acest trecut, manifestele sînt în mişcarea de avangardă reprezentative.

Poetul avangardist e un revoltat, dar nu unul care-şi consumă în tăcere nemulţumirea. Dimpotrivă el face tot ce poate

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-şi spune revolta cu cît mai mult zgomot. Iubitor al poeziei, devotat ei, va trebui să-şi strige devotamentul şi pasiunea; suferind de neînţelegerea lumii, el nu va căuta răbdător cauzele, ci va reacţiona violent, demascînd imbecilitatea generală, protestînd cu patetice vaiete, ori în postura neconsolatului văduv, prinţ al Aquitaniei, din sonetul lui Gérard de Nerval. Între alternativa protestului echilibrat şi strigătul tunător, el o va alege pe cea de a doua, atras mereu de extreme. Şi ce formă mai potrivită să exprime aceste atitudini putea fi găsită, decît cea a manifestului, care deschide dintr-o dată o ieşire spre public, oferind spaţiul şi recuzita necesare? Literatura de avangardă va fi, prin urmare, înainte de orice altceva, o literatură a manifestelor. Manifestul valorează pentru avangardă mai mult decît cel mai reuşit poem, căci un poem nu o poate exprima atît de complet. El nu are doar semnificaţie strict programatică, ci devine, cum s-a remarcat, „un adevărat gen literar, constituind o literatură întreagă, de frecventat ca atare“ (A. Marino).

Dar în ce s-ar putea indentifica atributul literar al manifestului şi cum se explică această transformare? Pentru avangardă, după cum am văzut, literatura nu contează atît ca literatură, cît mai ales ca agent într-o acţiune destructivă, ea se confundă mai mult decît oricînd cu o atitudine. Literatura devine un exemplu, o mostră, un program concret de acţiune, *o literatură despre literatură.* Cutare poem are ca unic indice valoric participarea lui la anularea unei alte formule poetice, după cum o „viziune hipnagogică“ de a lui D. Trost are mai puţin o valoare plastică în sine, care ar fi cerut o anume compoziţie, cît una de semnificaţie, ce depăşeşte realizarea ca atare, trimiţînd la intenţia programatică: a surprinde momentul unic al naşterii tabloului, a transcrie mişcarea sufletească în chiar clipa genezei sale. Această dublare a unghiului de vedere asupra operei situează creaţia la graniţa cu manifestul. Contaminarea se realizează însă în ambele sensuri, manifestul însuşi suferă un proces de transformare literară, dar care nu e simplă *literaturizare,* adaos de ornamente exterioare, ci o *imagine* specifică. Intervine apoi acea neîncredere

Scanned with OKEN Scanner

în actul creator, ce generează o anume detaşare a autorului de ceea ce scrie, el apărînd mai degrabă ca interpret al unui text scris de altcineva. E prezentă mereu conştiinţa că de fapt se face literatură — de unde atitudinea adesea ironică. Manifestele devin nişte confesiuni mulate perfect pe o psihologie caracteristică, autorii lor intră în categoria personajului literar.

Ceea ce izbeşte numaidecît în manifestele avangardiste, indiferent de nuanţă, e *teatralitatea* lor. Militantul avangardist îşi compune cele mai adeseori o postură dramatică, monologînd îndelung, cam pe aceleaşi teme, într-un stil recognoscibil după o oarecare frecventare a unor astfel de texte, trecînd de la filipica tunătoare, la entuziasmul ardent, de la clovneria studiată, la mina ursuză şi chiar tragică, a celui neînţeles şi înfrînt. Avem de-a face cu nişte tirade rostite cu mare grijă în dozarea efectelor. Peste tot se face remarcată conduita de actor a autorului, *masca*. Programul teoretic e depăşit prin abandonarea în voia discursului, a stilului specific. Se va juca de acum înainte un rol, ce trebuie interpretat cît mai convingător.

Regăsim aici încă un aspect al atitudinii romantice. Şi la romantici nostalgia unei ordini superioare, aspiraţia spre unitate (exprimată în termeni similari de un Tristan Tzara, cînd explică mobilurile dadaismului) se traducea, paradoxal, printr-un spirit de opoziţie — revolta luciferică, satanismul — iar expresia ei îmbrăca acelaşi caracter spectacular. „Mai mult decît cultul individului — scrie Albert Camus[2] — romantismul inaugurează cultul personajului". Autorul *Omului revoltat* explică faptul prin neputinţa romanticilor de a găsi o altă soluţie de unitate decît una pe planul *atitudinii*, care „adună într-o unitate estetică pe omul lăsat la voia întîmplării şi distrus de violenţele divine". Problema va rămînea deschisă şi pentru avangardă, neputînd nici ea depăşi zona esteticului, aşa încît ceea ce nu poate face omul real, o va realiza personajul. Dar care este atitudinea specifică romantismului şi transmisă apoi avangardei? Pornind de la o definiţie a lui Bau-

[2] A. Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1966, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

delaire, Camus o descoperă în dandysm. „A trăi şi a muri în faţa unei oglinzi", ar fi fost, după poetul francez, deviza unui dandy. Albert Camus adaugă că „dandy-ul îşi creează propria unitate prin mijloace estetice. Dar e o estetică a singularităţii şi a negaţiei... Dandy-ul se adună, îşi făureşte o unitate, prin forţa însăşi a refuzului. Risipit ca persoană privată de regulă, el va fi coerent ca personaj. Dar un personaj presupune un public... El nu poate fi sigur de existenţa sa, decît regăsind-o pe faţa altora. Ceilalţi sînt oglinda... Dandy-ul e forţat... să uimească mereu... El îşi joacă viaţa, neputînd să şi-o trăiască"[3].

Această *conştiinţă a jocului* poate fi remarcată în majoritatea manifeştelor avangardiste. Dintre diversele ei orientări, doar suprarealismul pare a fi renunţat într-o oarecare măsură la joc, cele două manifeste ale lui André Breton avînd aerul de cercetări laborioase şi echilibrate. Extravaganţele nu lipsesc însă nici de aici — ele reapar în manifestele de mai tîrziu — dar mai ales nu lipseşte poza romantică. Mişcarea ce şi-a făcut din extravaganţa dandystă o linie de conduită a fost îndeosebi dadaismul. El a preluat de la futurism stilul retoric, exclamativ, obiceiul de a vorbi în fraze capitale, punînd în discuţie marile coordonate existenţiale: „După regnul animal, iată că începe regnul mecanic! Prin cunoştinţa şi prietenia materiei, din care savanţii nu pot cunoaşte decît reacţiile fizico-chimice, noi pregătim creaţia *omului mecanic cu părţi inlocuibile*. Noi îl eliberăm de ideea morţii însăşi, această supremă definiţie a inteligenţei logice"[4]. *Cele şapte manifeste Dada* ale lui Tristan Tzara întorc însă retorica spre bufonerie. Conştiinţa jocului este mai puternică aici decît în orice altă mişcare de avangardă, pentru că şi lipsa încrederii în literatură este mai mare. Caracterul spectacular al desfăşurării manifestelor capătă aparenţe explicite, autorul manifestelor se vede tot timpul pe o scenă, unde-şi permite să joace o comedie. În *Manifeste du Monsieur Antipyrine*, citim la un moment dat: „Dada nu e

[3] idem, p. 72.
[4] F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di „Poesia", Milano, 1919, pp. 25—26.

Scanned with OKEN Scanner

nebunie, nici înţelepciune, nici ironie, uită-te la mine drăguţ burghez"; sau: „Dada nu e o şcoală literară — urlă Tristan Tzara"[5].

Situaţia se regăseşte la avangarda românească cu reminiscenţe dadaiste, precum în acest manifest al „pictopoeziei", din revista *75 HP*: „*PICTOPOEZIA* invenţie a pictorului VICTOR BRAUNER şi a poetului ILARIE VORONCA e ultimul strigăt al ceasului actual. Toţi dandy-ii trebuie să-şi croiască hainele după croiala pictopoetică"; şi, mai departe: „PICTOPOEZIA TRIUMFĂ ASUPRA TUTUROR ÎNREGISTREAZĂ TOT REALIZEAZĂ IMPOSIBILUL". Preluarea stilului zgomotos al reclamelor comerciale conferă acestor afirmaţii o notă comică bine marcată, dezvăluind detaşarea ironică a autorului faţă de propriul manifest, conştiinţa farsei. Apariţia elementului dandy e semnificativă pentru atitudinea generală a grupării, care înţelege să se revolte spectaculos. Retorica avangardei nu va putea fi confundată cu solemnitatea unui discurs oarecare. Autorii manifestelor nu pot şi nici nu vor să păstreze o astfel de solemnitate, totul e orientat spre o gestică de comedie uneori elegant-rostandiană, alteori burlescă. Se joacă de fapt comedia „proclamaţiei către popor". Conştienţi de lipsa de audienţă publică a ideilor lor, reprezentanţii avangardei nu încearcă o argumentaţie liniştită, calculată. Manifestele lor sînt un joc al inteligenţei şi fanteziei, aruncînd săgeţi ironice cititorului-spectator, dar şi lor înşile. „Proclamaţia" devine o pseudoproclamaţie, o parodie ce se foloseşte de expresiile obişnuite în ocaziile festive, aşezîndu-le alături de altele, extrase din fondul lexical comun, spre a obţine contrastul urmărit: „Vasali visului trîndav, ne trebuie *suzeranitate*. Moleşiţi de beatitudini şi autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat*. Hipertrofia eului ne-a devalorat, monedă fără etalon. Ce inflaţie de genialitate!" (Manifestul revistei *Integral*).

[5] T. Tzara, *Lampisteries suivies de Sept manifestes Dada*, J. J. Pauvert, Paris, 1963, pp. 16, 71.

Scanned with OKEN Scanner

Alteori, ca în *Strigăt*, manifestul revistei *Alge* (în nr. 2, 1929), se etalează masca de clovn, textul e construit pe schema unei reclame de circ sau distracţii populare:

Nu mai sunt locuri pentru spectacol.
Poftiţi domnilor!
Cine se grăbeşte sare puntea ce stă să se rupă.
Azi încă.
Mîine încă —

sau, şi mai evident, în final:

Poftiţi la noi, ca să vedeţi în locul unei cortine care cască, o cortină care ţipă.
Poftiţi, ca să vedeţi în locul izvorului din ghitară, lacul cel mai lipsit de valuri, lacul ucis de tăietura clipelor.
Un torent care dărîmă.
Un torent care clădeşte.
Aci se pot găsi pompe pentru pulsaţiile cele mai răzvrătite.
Veniţi la noi: veţi auzi adevărata goarnă a veacului.
Veniţi la noi: veţi simţi aproape, adevărata diafragmă a celei mai viguroase vibraţiuni.

Nu lipseşte din acest rol nici elementul dramatic, nota de „damnare“:

Aripile ţipă fîlfîirea morţii peste tîmple.
Poftiţi, poftiţi!

Ţinuta de spectacol a manifestului e foarte bine subliniată şi în programul grupării *Unu*, semnat de Saşa Pană: o seamă de nume ca Marinetti, Breton, Vinea, Tzara etc. sînt aplaudate cu un nesfîrşit *uraaa!*, în timp ce noţiuni ca „scribi, aţibilduri, sterilitate“ primesc huiduielile cuvenite. Manifestele suprarealiste româneşti de după război abundă şi ele în propoziţii retorice. Dacă gesticulaţia este aici mai redusă, totul avînd aerul de cercetare laborioasă, obiectivă, „ştiinţifică“,

Scanned with OKEN Scanner

retorica e tocmai a „savanteriei", a așezării celor mai mărunte considerații sub o etichetă filozofică. *Dialectique de la dialectique*, manifestul semnat de Gherasim Luca și D. Trost, oferă cîteva mostre deosebit de semnificative. Ideea suprarealistă că se impune o revoluționare a întregii vieți umane, deci și a dragostei, e interpretată aici imediat sub un unghi „dialectic", și atunci rezultă „amorul dialectizat" și „amorul obiectiv" sau „erotizarea fără limite a proletariatului"! Tot așa, ideea de hazard obiectiv e dilatată în formula „obiectul obiectiv oferit" sau „obiectul obiectiv oferit unui obiect" etc. etc.

O variantă a atitudinilor avangardiste în manifeste este poza tragică, tipic romantică. Chiar dacă se exprimă un sentiment sincer de insatisfacție și revoltă, el trebuie necondiționat să primească acest caracter de mască. Totul se petrece ca și cum poetul ar interpreta partitura unui geniu neînțeles de o lume ostilă, însă în așa fel, încît să se vadă bine schema generală a personajului, tipul. Poetul va fi deci însinguratul, cel respins, tronînd mîndru pe „stînca aridă a visului", preotul oficiind o liturghie a poemului: „Luați, mîncați, acesta este trupul și sîngele nostru: poemul"; păstrătorul de taine vorbind de sus mulțimii, profet blestemîndu-i ignoranța: „Aha! vă văd de aici de la masa mea de scris, imbecili infatuați, scribi prostituați și senili, cu gîtlejul și ochiul bleg întins, să prindeți un răspuns, o «explicație» de atîta vreme cu scîncete și autoflagelări cerută. Nu, nici de data asta nu o veți avea. Cele răscolite mai sus nu sunt pentru voi"[6]. Textul din care am citat e o recenzie, dar acesta e doar un pretext pentru a dezvolta un întreg manifest al poeziei noi.

În aceeași tonalitate retorică, potrivită măștii tragice adoptate, se desfășoară și monologul lui Geo Bogza din numărul 1 al revistei *Urmuz*[7]. „Personajul" manifestului e situat de data aceasta exclusiv sub zodia damnării: este Marele damnat al lui Rimbaud. Nu e vorba însă doar de viziunea asupra eroului tutelar glorificat — Urmuz — ci de tipologia căreia i

[6] I. Voronca, *„Poeme în aer liber" de Stephan Roll*, în *Unu*, II (1929), nr. 13.
[7] Cîmpina, iulie 1928.

Scanned with OKEN Scanner

se subsumează voluntar autorul manifestului: „Ura şi batjocura, umbră inerentă vieţii lor. Şi totuşi ochii ţintind halucinaţi acel punct miraculos aperceptibil doar celor aleşi. Pentru a ajunge acolo, streangul: mijloc fericit". Se adaugă, spre împlinirea discursului, „marea şi absurda sinteză: a Nimicului", „găsirea afinităţilor cu Nirvana" etc.

Manifestele fixează, prin urmare, un personaj cu o psihologie specifică, personaj care este însuşi autorul, şi sugerează prin turnura lor retorică, spectacolul, teatralul. Ele sînt scrise pentru a fi rostite în faţa unui public: „conferinţele" sau spectacolele dadaiste n-au fost decît asemenea manifeste puse în scenă.

Compoziţia manifestelor este eterogenă. De cele mai multe ori, scheletul lor e construit din cîteva lozinci de bază ce concentrează în ele esenţa mişcării pe care o reprezintă: negaţii şi afirmaţii violente, exprimate succint, fără a se insista în explicaţii inutile. Acestea sînt compensate de îndrăzneala şi puterea de sugestie a limbajului, constrîns într-o formulă cu caracter aforistic, exploatînd paradoxul, cultivînd calamburul. *Manifestul activist către tinerime* al grupării constructiviste de la *Contimporanul* e alcătuit din astfel de lozinci şi definiţii întoarse de la rostul lor, avînd doar aparenţa de adevăr; termenii sînt schimbaţi cu scop ironic şi umoristic:

Jos Arta
Căci s-a prostituat!
Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă;
Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve.

sau, în manifestul revistei *Integral*, această definiţie iniţială:

OMUL: INVENŢIE; pe sine-şi s-a inventat.

Propoziţiile devin eliptice, adesea reduse la cuvînt, pentru a asigura un ritm pe măsura celui preconizat în creaţie: „Tră-

Scanned with OKEN Scanner

im definitiv sub zodie citadină". „Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză" — iar în manifestul de la *Unu:*

> Combină *verb*
> abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
> = artă ritm viteză neprevăzut *granit*
> guttenberg reînvii

Uneori, manifestele sînt ele însele mostre de literatură viitoare, ca la dadaiști, unde automatismul limbajului pune stăpînire pe o bună parte a textelor ce devin astfel exemple de hipertrofiere și dereglare a limbajului, transformat în parazit al comunicării. Cuvintele se atrag între ele după sonorități: „la critique balance ne lance plus de ressemblances" — sau: „Il n'y a aucune importance il n'y a pas de transparence ni d'apparence" (din manifestele lui Tristan Tzara). Este doar începutul automatismului, căci unele pasaje devin mai departe ininteligibile (v. de exemplu *Manifeste de monsieur aa l'antiphilosophe*), autorul-actor simulînd poticnirea în cuvinte și imposibilitatea de a realiza coerența comunicării. Fenomene similare pot fi descoperite și în *Aviograma* de la *75 HP*, semnată de Ilarie Voronca. În jurul cîtorva propoziții clare, fixînd ideile grupării, se adună, parcă pentru a le ataca, serii de cuvinte parazitare, compunînd de fapt un text antiliterar dadaist:

> O! recitările o! serbările de binefacere un permis de sinucidere
> 3 dinari trotuarul și-a plimbat dinții în spirală
> regim lactat manivelă în timpan
> bulevard citește orient expres etc. etc.

Caracteristica cea mai însemnată a manifestelor avangardiste rămîne nota lor discursivă, servind deopotrivă afirmării zgomotoase a noului, ca și dărîmării nu mai puțin violente a vechilor idoli ai poeziei. Numai că, vrînd să vorbească în numele unei colectivități, autorii lor au sfîrșit prin a mono-

Scanned with OKEN Scanner

loga. Dorind să depășească literatura, au sfîrșit prin a-și literaturiza propria existență, împrumutînd condiția unor personaje, pe o scenă luminată din toate părțile. De altfel, pentru mulți dintre ei, însăși viața era o astfel de scenă. Numărul 15 al revistei *Unu*, din anul 1929, anunța într-o notă: „În cursul acestei luni, prietenul nostru Virgil Gheorghiu va apare pe Calea Victoriei într-o salopetă din manuscrisele exemplarului unic de poeme Panoptic".

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINE POETICĂ ŞI ANTI-IMAGINE

Pare cel puţin un paradox, dacă nu un nonsens să vorbeşti despre o poezie sau despre o imagine poetică dadaistă. Mişcarea iniţiată în urmă cu cincizeci de ani la Zürich de către Tristan Tzara s-a afirmat întotdeauna ca antiliterară, antipoetică mai ales, şi unul dintre preceptele sale fundamentale, transcris în Manifestele Dada, sună clar:" S-au făcut întotdeauna greşeli, dar cele mai mari greşeli sînt poemele care s-au scris"[1]. Alte paragrafe din numitele manifeste nu contenesc să atribuie noii mişcări intenţiile cele mai făţiş destructive îndreptate contra tuturor domeniilor de activitate a spiritului, atacînd violent însuşi instrumentul comunicării — cuvîntul. Nimic nu e sigur pentru dadaişti, totul e posibil, neexistînd criterii valabile care să ghideze conştiinţa în judecarea lumii: „dacă fiecare spune contrarul, e pentru că are dreptate". Relativismul generalizat atinge extremele, transformîndu-se în nihilism: dada este împotriva artei, împotriva sistemelor, împotriva prezentului şi viitorului şi împotriva sa însăşi — „dada nu înseamnă nimic"[2]. Avalanşa de negaţii ocupînd spaţiul cel mai întins al manifestelor, lasă totuşi să

[1] Tzara T., *Lampisteries suivies de Sept manifestes Dada*, J. J. Pauvert, Paris, 1963, p. 56.
[2] ibid. p. 21 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

se întrevadă, ca părţi de uscat neînecate de diluviu, cîteva propuneri constructive: „opera de artă nu trebuie să fie frumuseţea în sine, căci ea a murit"; „artistul nou protestează: el nu mai zugrăveşte (reproducere simbolică şi iluzionistă), ci creează direct în piatră, lemn, fier ..."[3]. Sînt afirmaţii ce atestă preocuparea de a aşeza ceva în locul rămas gol după înlăturarea formelor învechite. Dar chiar dacă aceste propoziţii n-ar exista, cunoscînd obiectul negaţiei, se pot deduce indirect valorile afirmate. Caracterul aparent universal al negaţiei dadaiste nu trebuie să inducă în eroare. Ea vrea să spună doar că o anume lume, aşa cum e construită, nu mai poate fi acceptată în nici unul din sectoarele ei. Pe de altă parte — acesta ni se pare argumentul cel mai puternic — în domeniul poeziei, ca şi al artei în general, nu se poate realiza o operă de distrugere cu adevărat eficientă decît cu mijloacele proprii, specifice ale artei, victoria împotriva unor formule nu poate fi obţinută decît pe propriul lor teren. Şi de fapt, realitatea e că dadaiştii nu s-au putut mărgini la negarea verbală, de manifest, ci, oameni ai condeiului, au continuat să creeze literatură. O literatură de semn contrar, o antiliteratură, dar uzînd de mijloace specific literare. Acţiunea dadaistă va consta deci în a răspunde literaturii cu propriile ei elemente, înstrăinate, degradate, supuse unui tir necruţător al ironiei şi sarcasmului, smulse dintr-un context familiar, pentru a le aşeza într-unul înjositor, sau izolate, pentru a fi mai uşor anihilate. Imagistica dadaistă se va alimenta deci în mod firesc din substanţa tradiţională a poeziei, transformată într-un fel de anti-materie.

Exemplul cel mai caracteristic pentru antipoezia românească îl dăduse Urmuz cu fabula sa, *Cronicari*. Judecată strict formal, „fabula" nu comportă nici o obiecţie: ea e alcătuită după legile consacrate, avînd o parte expozitivă, în care se întîmplă ceva cu nişte personaje şi o parte concluzivă, nelipsita „morală", împlinind formula inevitabilă. Scheletul clasic este golit însă de orice conţinut şi dacă *Cronicarii* capătă

[3] ibid. p. 21 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

totuşi pînă la sfîrşit o valoare instructivă, aceasta stă tocmai în lipsa unei astfel de valori, în anti-semnificaţia ei. (Morala — „Pelicanul sau babiţa" — pune în faţa unei alternative în care termenii alegerii sînt egali, ceea ce vrea să exprime indiferenţa faţă de semnificaţie, nu departe de convingerile dadaiste ulterioare).

Tristan Tzara, nestrăin desigur de experienţa urmuziană, pe care avusese timp s-o cunoască în cercurile literare bucureştene, va fi învăţat ceva de la autorul *Cronicarilor*, în privinţa dezagregării poeziei. În scrierile din perioada dadaistă, metoda sa de lucru e evident similară cu a scriitorului român şi se reduce la a umple un anumit cadru strofic sau nu cu cuvinte prinse din zbor, la întîmplare, însoţite parazitar de grupări fonice stranii, sortite să compromită orice impresie armonică: paiaţele cad wancanca aka bzdouc fluturii (foarfecile foarfecile foarfecile şi umbrele / foarfecile şi norii foarfecile vapoarele / termometrul priveşte ultra-roşu gmbababa / berthe educaţia mea coada mea e rece şi monocromatică nfoua loua la . . ."[4]. Lucrurile devin şi mai clare dacă luăm în considerare însăşi procedura preconizată de Tzara „pentru a face un poem dadaist": Luaţi un ziar / Luaţi nişte foarfeci. / Alegeţi în acest ziar un articol avînd lungimea / pe care credeţi că veţi da-o poemului Dumneavoastră. / Decupaţi articolul. / Decupaţi apoi cu grijă fiecare dintre cuvintele care / formează acest articol şi puneţi-le într-un sac. / Agitaţi uşor. / Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta. / Copiaţi-le conştiincios / în ordinea în care au părăsit sacul. / Poemul vă va semăna. / Şi iată-vă un scriitor infinit de original şi / de o sensibilitate fermecătoare chiar dacă neînţeleasă / de vulg."[5] Ceea ce se observă imediat e ideea gratuităţii actului poetic, ironizat subtil, ca şi talentul reductibil la o asamblare hazardată a unor cuvinte indiferente unul faţă de celălalt. Precizarea despre lungimea poemului calculată dinainte nu scuteşte de deriziune practicarea formelor fixe, după cum şi pretenţia

[4] *Le géant blanc lépreux du paysage*, în vol. *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Bucher, Paris, 1934.
[5] Tr. Tzara, *Lampisteries . . .*, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

originalității este blamată în ultimele propoziții. Ideea mai profundă ce se degajă din această „artă poetică" este însă, cum a observat G. Călinescu, că „opera își are structura necesară și nu e o simplă adițiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal și a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creație și nu există cuvinte predestinate, artistice. A înșira cuvintele scoase din pălărie la întîmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenționalității"[6]. Unul din cîștigurile definitive ale poeziei moderne, pentru care a luptat, indirect, și dadaismul, este acordarea de drepturi egale, dacă putem spune astfel, tuturor cuvintelor, tuturor imaginilor lumii, care se puteau întîlni deopotrivă în poezie. Acest articol dintr-o nouă constituție poetică este pus în lumină în chiar prima culegere de versuri dadaiste ale lui Tristan Tzara, *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, cu ajutorul unor imagini negative, precum: „la Ndoumba la Tritriloulo la Nkogunlda / se află o mare aureolă în care viermii circulă în tăcere / căci viermii și alte animale au și ei suferințe / dureri inspirații". Ea concretizează surprinzător de explicit această schimbare a sensului imaginii tradiționale, afirmînd aproape programatic, lărgirea zonei de inspirație a poeziei. Aureola — semn, în genere al purității angelice — iat-o năpădită de viermi cuminți, vrednici de o egală atenție din partea poetului![7].

În mișcarea de avangardă românească, ecourile dadaismului au pătruns mai tîrziu, după ce mișcarea se autodesființase în 1922, prin „demisia" lui Tristan Tzara, și în forme contaminate deja de dezvoltarea constructivismului de la *Contimporanul*. Unul dintre campionii acestui din urmă curent, Marcel Iancu, care asistase la nașterea dadaismului, însă militase, deosebit de grupul lui Tzara, pentru o formă a lui construc-

[6] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Ed. Fundațiilor, 1939, p. 24—25.

[7] Spre afirmarea aceleiași idei tindea, în domeniul artelor plastice, un Kurt Schwitters, cu ale sale *Merzbilder*, colaje alcătuite dintr-un material derizoriu (bilete de tren, cutii de țigări, tăieturi de ziar), însă exemplare în măsura în care afirmau necesitatea lărgirii noțiunii de „frumos artistic", pînă la formele cele mai umile.

Scanned with OKEN Scanner

tivă, adusese în țară idei mai echilibrate, sau, cum se exprimă un cercetător recent, un „aspect moderat și liniștitor al dadaismului".[8] Chiar în această formă impură, cîteva trăsături specifice dadaiste pot fi descoperite totuși și ele se vor păstra pînă tîrziu, intrînd, unele, în țesătura curentelor avangardiste ce vor urma.

Gruparea care a reînălțat pentru o clipă drapelul dadaist la noi a fost cea adunată în jurul revistei cu număr unic — *75 HP* — condusă de Ilarie Voronca, în octombrie 1924. Posterioară *Manifestului activist* al *Contimporanului*, ea va fi repede asimilată mișcării constructiviste. *Aviograma* — manifestul de la *75 HP* al lui Ilarie Voronca — va păstra deci o poziție intermediară între dadaism și constructivism. Constructiviste sînt aici vocabularul hipermecanicist și tehnicizant și o anume succesiune telegrafică a ideilor, constrînse într-un eliptism ce le ușurează cadența automată. Însă modul brutal sfidător de a le exprima descinde direct din programul dadaist. Întîlnim aici aceeași atitudine negativă la adresa logicii și gramaticii (Tzara vorbea despre falsitatea logicii și se pronunța pentru crearea unei opere neînțelese. Cei de la *75 HP* vor scrie în termeni asemănători: „Gramatica, logica, sentimentalismul ca agățătoare de rufe"). Va fi propusă în schimb ideea operei-creație și nu simplă imitație, reluînd un principiu dadaist — lupta contra artei ca mijloc de expresie și pentru impunerea unui unghi de vedere strict subiectiv: „Artistul nu imită, artistul creează".

Ecouri tardive ale nihilismului dadaist au pătruns și în paginile revistei *Punct* apărută la puțin timp după *75 HP*, în al cărei prim număr se poate citi următoarea înșiruire de cuvinte: „Construire / Construire / Construire / Détruire / Détruire / Rien / Rien". Dar ideea cea mai specific dadaistă, ținînd de acțiunea curentului în domeniul strict poetic, e aceea, întîlnită încă în plin constructivism la un B. Fondane: „Poezia are nevoie să fie umilită, înainte de a-și relua locul în cor".[9]

[8] M. Sanouillet, *Dada à Paris*, J. J. Pauvert, Paris, 1965, p. 48.
[9] „Integral", III (1927), nr. 13—14, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Spre această umilire a poeziei, în vederea unei purificări a ei, viitoare, au năzuit toate acțiunile de ascendență dadaistă, de la articolele de manifest, pînă la practica propriu-zis poetică. Dar ce ofereau de fapt promotorii mișcării pe tărîmul poeziei? Recolta este destul de săracă în comparație cu ceea ce va da avangarda mai tîrziu, în cadrul orientărilor constructiviste sau suprarealiste. Cea mai mare parte a spațiului tipografic e ocupată de compuneri foarte asemănătoare cu cele ce ilustrau metoda „cuvintelor în libertate" futuriste. (Trecute de drept în moștenirea dadaistă, ele pot fi reîntîlnite în manifestele lui Tzara). Astfel de texte voit haotice, în care cuvintele se întîlnesc conform capriciilor hazardului, ajustate doar, cu intenții ironice, reprezintă forma cea mai acută de exprimare a unei crize poetice. Ele par construite cuvînt cu cuvînt după rețeta dată de întemeietorul mișcării. Iată un text din numărul 1 al revistei *Punct*, intitulat *L'oreille a carreaux* și aparținînd lui Ilarie Voronca: „în oglindă jurnal subsecretar fugărit și toate clopotele joacă biliard / asta începe să devie plictisitor / atențiune domnilor globetroterul e 10% virginal de ce nu mă înțelegi nu vreau nu mă înțelegi nu mănînc nu nu nu alb. Le sergent de ville: Da Domnilor acest filozof născut la începutul veacului da domnilor da domnilor da domnilor da domn da dom da doooooomn da doooo re(bemol) warum regnäst du?"

Nu lipsește nici metoda urmuziană. În *75 HP* găsim o încercare de a aplica un anumit tipar ritmic unor cuvinte ce nu se pot lega nicidecum între ele pentru a alcătui un sens. Model al acelei opere neînțelese, despre care vorbea Tzara? Autorul (tot Ilarie Voronca) nu vrea să știe decît că există o imagine pe care cititorul și-a făcut-o despre poezie și în componența căreia intră, cum se arată și în arta poetică dadaistă, o lungime oarecare a versului sau a poemului, un ritm dintre multele existente și o ordonare grafică specifică. Poemul ar fi perfect, toate semnele exterioare par a trimite spre această concluzie: „ afiș cîntă în mi bemol amiral numără inevitabil et Co / pian cauciuc împarte salariu submarin avion / subt umbrelă oferit în gradație miracol intermediar /

Scanned with OKEN Scanner

ventilator face gimnastică pe un abonament cl. II-a forestier". Sîntem puşi în faţa celei mai goale forme. Formalizarea poeziei e cu atît mai mult accentuată, cu cît nu este vorba numai de o anulare a unei imagini poetice sau a alteia, ci de o aşezare în prim plan a unei forme de gradul al doilea, dacă putem spune astfel, reductibilă la aspecte pur cantitative. Procedeul ar putea fi anexat vastului arsenal al umorului pentru care vor avea o mare predilecţie toţi reprezentanţii avangardei.

Acţiunea antipoetică dadaistă face parte dintr-o campanie care va fi a întregii avangarde literare şi artistice — „discreditarea totală a lumii realităţii". În domeniul poeziei, discreditarea se realizează în special prin crearea a nenumărate forme vide ce se substituie imaginii propriu-zis poetice, sau, cum observa J. P. Sartre, vorbind despre suprarealism, are loc o „anulare simbolică a limbajului prin producerea de sensuri aberante" sau prin „telescopaje de cuvinte"[10]. Procese similare avuseseră loc şi în artele plastice. Un M. Duchamp, de pildă, se exersa în crearea unor obiecte identice cu cele existente în realitate, dar care nu preluau de fapt decît forma acestora (de ex. bucăţi de marmură avînd aparenţa zahărului etc.) — încercare de a convinge despre imposibilitatea de a cunoaşte adecvat lumea, de a atrage spiritul credul al omului într-o capcană care să probeze caracterul derizoriu al credinţelor sale.

Alte producţii utilizează imaginea mitologică tradiţională, desfigurată însă prin caricarea ei excesivă şi prin inserţia unor elemente străine. Două strofe de Ilarie Voronca, apărute în *75 HP*, reiau imaginea Euridicei urmînd prin infern un presupus Orfeu: „Monsieur l'archange est un bon chef contable / Euridice: să-ţi prind ochii cu ace de siguranţă / te rog pînă aici fără aluzii matematice / Euridice mă duc să mă culc". Strofa a doua constă din transcrierea inversă a celei dintîi. După cum se vede, toată problema stă în discreditarea unei imagini clasice, şi pentru aceasta, elementele ei componente

[10] J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1964, pp. 222—223.

Scanned with OKEN Scanner

sînt deturnate de la rostul lor cunoscut. Poetul introduce note prozaice (arhanghelul e „un bun şef contabil") care asigură contrastul necesar obţinerii unor efecte umoristice nuanţate în sens absurd (ochii Euridicei sînt prinşi cu ace de siguranţă, pentru a rămîne închişi; se observă aci şi o schimbare a sensului mitologic). Tonul de harţă familială din versul al treilea şi banalitatea actului din cel din urmă, ruinează, datorită aceleiaşi diferenţe calitative, orice pretenţie de solemnitate. Repetarea şi inversiunea elementelor primei strofe în cea de a doua are semnificaţia unui gest de renunţare la actul creator, avînd să dovedească în plus, ca morala fabulei urmuziene, inutilitatea opţiunii pentru un anume sens al artei. Nu departe de această modalitate e o altă compunere, semnată Miguel Donville şi purtînd titlul voit antipoetic *Unt cu pîine*, şi acesta cu totul gratuit, întrucît ceea ce urmează sub el e un amestec de cuvinte în care filozoful Kant apare alături de comicul Fratelini şi de . . . rasolul de vacă: „Şireturile de ghete sunt un aliment preţios / Kant şi Fratelini / Rasol de vacă cu cremă de ghete cavaler" etc. O suită de acte gratuite, o formulă matematică şi o maximă latină al cărei sens e schimbat constituie restul bucăţii, din care nu lipseşte desigur nici sfidarea atît de dragă dadaiştilor, a oricărei solemnităţi: „Tăcere — vorbeşte limba pantofului".

Apărînd prea tîrziu la noi, într-o perioadă în care eforturile avangardei erau concentrate spre ţeluri mai constructive, dadaismul (deşi cu antecedente autohtone la fel de vechi cu cele afirmate pe plan european) n-a putut să dureze şi nici nu a lăsat în urma sa măcar o bogată producţie de manifeste. Spiritul său s-a insinuat durabil însă într-o posteritate avangardistă mai îndelungată. „Explozie bengală", „puşcă încărcată cu zgomot pur", sau „mitralieră de confetti", cum a fost calificat de înşişi reprezentanţii avangardei, dadaismul s-a prelungit în celelalte variante avangardiste, în mai multe direcţii. Acestea au moştenit gustul negaţiei valorilor consacrate, neîncrederea în capacitatea de expresie a poeziei şi artei în genere. Înclinaţia spre paradoxal şi umorul dadaist au găsit o nouă valorificare în suprarealism, primind înfăţişarea „umo-

Scanned with OKEN Scanner

rului obiectiv". Maxima lui Tzara din Manifeste — „La pensée se fait dans la bouche" — mod de a exprima întîietatea spontaneității, a făcut de asemenea o carieră strălucită în istoria avangardei poetice.

Pentru poezie, dadaismul a însemnat, prin acțiunea sa destructivă, o spargere a cadrelor tradiționale stînjenitoare, sugerînd necesitatea lărgirii universului ei specific (pînă la contaminarea și confuzia cu alte genuri — de ex. sinteza poezie-pictură încercată la *75 HP* de V. Brauner și Voronca — pictopoezia — care nu era de fapt decît o autohtonizare a colajului cubist plasticoliterar al lui Max Ernst). Relativiști pînă la nihilism, închinători ai dinamicii absolute, ei au încercat imposibilul, eșuînd romantic, într-un ținut aflat încă în preajma genezelor.

Poate că acțiunea care a generat cele mai mari consecințe în poezia modernă este afirmarea unei *estetici a imperfecțiunii*. (În manifestele Dada, Tzara spunea că perfecțiunea plictisește, iar la *75 HP*, Voronca, scriind despre Victor Brauner, afirma că „era desăvîrșirilor e sfîrșită"). Încercînd să ruineze o poezie din multe puncte de vedere inacceptabilă (sau poate mai degrabă decît poezia, negînd o anume concepție despre poezie), dadaismul a creat acele imagini-antiimagini, desenînd conturele unui presupus vid.

Poetul, așezîndu-se la masa de scris, începea să nu mai fie atît de sigur. Se anunțase timpul unui purgatoriu al poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

O VIZIUNE CONSTRUCTIVISTĂ A LUMII

S-a întîmplat ca prima cristalizare a unei grupări de avangardă româneşti să se realizeze sub auspiciile orientării constructiviste, deşi premisele altor curente nu lipseau, la data apariţiei *Manifestului activist către tinerime*, din numărul 46 al revistei *Contimporanul* (19 mai 1924). Semnele unei transformări a lirismului apăruseră cu cel puţin un deceniu mai înainte, iar dacă luăm în considerare articolul *Vers şi poezie* al lui Tudor Arghezi din *Linia dreaptă* (1904) — care e într-un fel precursorul manifestelor de mai tîrziu ale avangardei — momentul ivirii lor trebuie împins cu mult spre începutul secolului. De prin 1912 începuse să lucreze la prozele lui de contrasens Urmuz, ce-i drept, încă fără un program fixat şi rostit public; Adrian Maniu îşi publică tot atunci *Figurile de ceară*, cu imagistica lor luxuriantă de un inedit surprinzător, Tristan Tzara şi Ion Vinea se pregătesc să abandoneze un simbolism întîrziat, ca să dea în *Chemarea* (1915) primele creaţii „moderniste". Articolul-program al *Chemării* are ceva din violenţa şi îndrăzneala bogatei literaturi a manifestelor viitoare. Anul 1916 înregistrează explozia dadaistă de la Zürich, la care participă, ca autori principali, şi doi români — Tristan Tzara şi Marcel Iancu. Cu toate acestea, ecourile ei ajung cu întîrziere la noi şi în forme ce nu mai permit o

Scanned with OKEN Scanner

adopţiune fără rezerve. Cei doi militanţi dadaişti au rămas, de altfel, în străinătate, doar unul dintre ei — M. Iancu — întorcîndu-se în ţară, după ce mişcarea era aproape de stingere. Între timp însă, terenul unui curent de artă nouă, chiar extremist, fusese pregătit prin acţiunea de mare suprafaţă şi intensitate a cercului şi revistei *Sburătorul,* promotoare ale unei orientări moderniste, sincrone cu căutările artistice europene. Rezultatele cele mai însemnate ale acestei acţiuni — orientarea în sens citadin şi intelectualist a literaturii — nu vor rămîne fără consecinţă în mişcarea literară românească.

Era firesc, prin urmare, ca avangardismul european să pătrundă la noi într-o formulă sintetică, a cărei principală trăsătură să fie tocmai citadinismul şi intelectualismul. Căci toate propoziţiile programului constructivist sînt reductibile de fapt la cerinţa ca literatura şi artele în genere să aibă în vedere cu prioritate universul vieţii moderne, industrializate, aşezate „sub zodie citadină", şi considerarea mai lucidă, cenzurată de intelect, a lumii.

E de observat dintru început că prima desfăşurare de amploare a avangardei româneşti nu se prezintă în stare pură. Dacă elementele constructiviste predomină, se vor putea totuşi descoperi atitudini specifice tuturor curentelor de avangardă anterioare, o *atmosferă avangardistă,* în care urmele futurismului sînt vizibile în proclamarea unei viziuni dinamice, în inspiraţia din lumea oraşului hipercivilizat, — ale dadaismului, în pornirile accentuat negativiste, împinse uneori pînă la nihilism — în fine, constructivismul îşi aduce şi el notele specifice. „Arderea etapelor" îşi găseşte în felul acesta o compensare, satisfăcînd deopotrivă latenţele cele mai diverse. Pe de altă parte, mişcarea de la *Contimporanul* şi revistele afiliate nu este nici ea pur literară. Campania iniţiată se duce în aceeaşi măsură pe planul literaturii, ca şi pe cel al picturii, sculpturii şi arhitecturii: e o mişcare artistică.

Punctul de plecare e derivat din programul grupărilor de artă abstractă europene, în special al fracţiunii constructiviste *De Stijl,* condusă de olandezul Piet Mondrian, alături de Theo van Doesburg. Spre deosebire de abstracţionismul unui Vasilii

Scanned with OKEN Scanner

Kandinsky, supus încă, după cum însuşi pictorul mărturiseşte, „principiului necesităţii interioare", deci expresie a unor stări sufleteşti, ceilalţi doi plasticieni vor încerca o separare netă a operei de subiectivitatea creatorului, pentru a o subordona exclusiv intelectului, singurul în stare, după părerea lor, să extragă esenţele cosmosului, fixîndu-le într-o creaţie autonomă, suficientă sieşi, „artă pură, eliberată de tragedia umană, impersonală şi universală"[1]. Este acesta numai scheletul concepţiei celor de la *Contimporanul,* căci nenumărate alte elemente se concentrează în jurul lui, încercînd să definească problemele cele mai generale ale artei şi poeziei moderne. De aceea, adeseori ideile promovate de membrii grupării nu vor fi în concordanţă deplină; acelaşi artist sau poet va ezita între cîteva soluţii egal de ademenitoare. Cîteva linii directoare pot fi surprinse totuşi, fără prea mare dificultate.

Manifestul activist către tinerime debutează cu propoziţii violent negative: „Jos Arta căci s-a prostituat! Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă. Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve; Literatura, un clistir răsuflat" etc. Ca în orice manifest, avem în faţă o opoziţie la arta tradiţională, o categorică respingere a ei. Interesează însă, în primul rînd, ce se propune în schimbul acestei tradiţii considerată depăşită. În această privinţă, deşi punctele de program au o inevitabilă rigiditate, soluţiile sînt căutate în mai multe direcţii. Punctul lor de convergenţă rămîne totuşi unul singur şi se rezumă în întrebarea: care este sensul artei moderne şi cum poate fi ea definită? Răspunsul poate deconcerta în măsura în care (şi acesta e adevărul) sîntem departe de afirmarea unui „crez realist". Reprezentanţii avangardei nu vor conteni să sublinieze opoziţia lor la realitate ca sursă a inspiraţiei. „Căutăm o reprezentare mai obiectivă, nu fizică, a spiritului nostru pur", „o expresie mai profundă şi protivnică evidenţei materie" — scrie Ion Călugăru în paginile revistei *Integral*[2]. Na-

[1] Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne,* Paris, 1965, p. 255.

[2] *Drama-pantomima,* în *Integral,* I (1925), nr. 2, p. 2.

tura şi tot ce e legat de ea trebuie să dispară din artă: singura natură e cea care constituie „complementul sensibilităţii" artistului, „o revărsare (a lui) în afară". În acelaşi sens, se vorbeşte despre „«poezia pură», concepută creaţie pură, mai presus de raporturile de raţiune şi logică"[3].

Chestiunea ţine întîi de toate de poziţia antinaturalistă, care nu e numai a avangardismului, ci a întregii arte moderne. Pe de altă parte, de la romantism încoace, poetul are pretenţia să nu se mai subordoneze aparenţelor naturale, ci să pătrundă la o realitate „ultimă" a lucrurilor, imposibil de conceput independent de subiectivitatea creatorului. Trecută în artă, natura nu mai putea să rămînă ea însăşi, ci trebuia să capete înfăţişarea pe care artistul i-o dădea, ba mai mult, ea devenea un reprezentant a altceva, necunoscut, misterios, ţinînd de esenţa cosmică a lumii. Simbolismul va pretinde mai tîrziu aceleaşi atribute de explorator al necunoscutului, asumîndu-şi latitudinea de a intui misterul. Problema e pusă mai tranşant în discuţie de către artiştii de avangardă, termenii sînt la ei mult mai categorici şi din această cauză poziţia lor pare a fi în absolută contradicţie cu ceea ce se realizase de către mişcările anterioare, în aceeaşi direcţie. Toată diferenţa e în fond, de limbaj, şi adesea, idei de mare circulaţie într-o tradiţie poetică sau artistică iau la promotorii avangardei aspecte foarte grave, negativiste tocmai datorită exprimării lor insolite, evidenţiind cu orice preţ notele de „contrasens".

Ion Vinea încearcă să lămurească raportul artă-natură într-un articol din *Contimporanul* publicat la scurtă vreme după *Manifestul activist*. Se poate lesne observa aici diferenţa de care vorbeam. Sub forma unui dialog între Hamlet (artistul nou) şi Polonius (reprezentînd publicul cu înţelegere limitată), el emite cîteva păreri deosebit de semnificative. Alături de *natura dată*, aşează *natura nouă*, „vis lucid, elan constructiv al minţii omului care descompune şi realcătuieşte, după legi înnăscute, natura"; însă pe aceeaşi pagină, citim următoarele: „În fond, tu ştii, nu există natură, nici realitate. Totul e în noi. Din acest punct de vedere, drepturile creatrice ale artis-

[3] I. Voronca, *Pe marginea unui festin*, în *Integral*, II, (1926), nr. 10.

Scanned with OKEN Scanner

tului par şi mai nelimitate“[4]. Se vede clar că poetul se referă la faptul că orice artist autentic se fereşte a copia natura, recreînd-o, construind o „altă“ lume. (Consideraţiile de acest gen abundă în paginile revistelor constructiviste. În *Contimporanul*, M. Iancu scrie că „arta creează *realităţi plastice* neatîrnate de iluzionare“; arta ar fi după el proces de organizare a unor elemente plastice, care în natură se găsesc într-o formă „inconştientă“ şi „dezorganizată“ — ceea ce ne duce la definiţia cubismului. Mai înainte Ion Vinea, însemna la o *Poştă a redacţiei*, dreptul artistului de a se substitui naturii în crearea de forme noi. Manifestul *Integralului* trece şi el printre postulatele fundamentale evadarea „din pastişul etern natural“ etc.) În alţi termeni, reîntîlnim aici ideea de „denaturalizare“ a artei, fundamentală în concepţia neoplasticistă a unor artişti precum Mondrian sau Theo van Doesburg. Acestuia din urmă i se publică în *Contimporanul* din 1923 (apoi în *Punct*, 1925) texte în care se cere depăşirea „vîrstei infantile şi imitative a artei“, opera urmînd să devină un „obiect independent real“ sau „expresia colectivă prin organizare şi disciplină a mijloacelor plastice spre o unitate reală“. Aşadar, artistul va crea o realitate autonomă, organizată lucid, expresie a unei discipline a spiritului inexistentă la romantici sau la curentele derivate; subiectivismul absolut al artistului nu mai este recunoscut de către constructivişti, cu toate că el e în afara oricărei îndoieli. Ceea ce se neagă de fapt e numai participarea afectivităţii (atitudine antiexpresionistă), pretinzîndu-se a se ajunge la o impersonalitate care ar face loc relaţiilor cosmice pure. Rezultatul acestui proces va fi geometrismul viziunii constructiviste — prelungire a cubismului — sugerînd intenţia de sinteză a unor elemente eliberate de accesoriu, însă încadrîndu-se organic printre elementele naturale (vezi „necesitatea integrării noastre în natură“ — în manifestul revistei *Integral*). „Speculaţia subiectivă“ fiind alungată, arta putea şi trebuia să devină, după constructivişti, operă colectivă, realizată într-un perfect anonimat. „Numai cu abstrac-

[4] *Promisiuni*, în *Contimporanul*, III (1924), nr. 50—51.

Scanned with OKEN Scanner

ţiunea — scrie M. Iancu în revista *Punct* — arta a depăşit sclavajul sentimental. A întrebuinţa abstracţiunea în artă, înseamnă a voi şi a poseda absolutul în artă . . . Şi cea mai mare bucurie a artei va crea anonimatul, punctul de plecare pentru o tradiţie nouă"[5].

Revistele de orientare constructivistă s-au preocupat însă în egală măsură de tot ce însemna, în epocă, ultimul cuvînt al mişcărilor artistice şi literare. Colaboratorii lor arată un interes deosebit pentru cubism (M. H. Maxy alcătuieşte schematic un *Cronometraj pictural* cubist), Corneliu Mihăilescu publică *Insemnări despre arta neagră,* descoperind relaţiile ei cu arta modernă, numere speciale şi pagini întregi sînt închinate sculpturii lui C. Brâncuşi, artei futuriste sau arhitecturii constructiviste. Cele mai noi evenimente din mişcarea suprarealistă sînt consemnate de asemenea la scurtă vreme după apariţia lor. Exceptînd suprarealismul, încă neasimilat de grupările româneşti de avangardă, principalele orientări europene sînt astfel reprezentate la *Contimporanul, Punct* sau *Integral.* În această din urmă revistă, Mihail Cosma încearcă, de altfel, să le înglobeze în definiţia a ceea ce el numeşte *integralism.* Deşi variantă a constructivismului, integralismul îşi revendică trăsături ale celor mai importante curente anterioare şi, în acest sens, ar putea fi considerat ca reprezentativ pentru faza de acum a avangardismului românesc. M. Cosma scrie că integralismul ar fi: „o sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor estetice pînă în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.) totul pe fundamente constructiviste şi tinzînd să răsfrîngă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului, de inteligenţa rece a inginerului şi de triumful sănătos al sportsmanului"[6]. În ce măsură expresionismul sau suprarealismul pot fi aliate constructivismului e greu de spus, cunoscîndu-se opoziţia acestuia din urmă la subiectivism. Definiţia rămîne însă va-

[5] *T. S. F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle,* în *Punct,* II (1925), nr. 10, p. 3.

[6] M. Cosma, *De vorbă cu Luigi Pirandello,* în *Integral,* I (1925), nr.8, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

labilă în termenii ei generali, întrucît exprimă caracterul eterogen al tendințelor pe care avangardismul românesc le concentrează într-un prim stadiu al evoluției sale. Această lipsă de unitate va și permite existența, alături de mișcarea artelor plastice orientată spre constructivism, a unui sector literar — mai ales poetic — avînd ca fundament teoretic cerințele caracteristice deopotrivă constructivismului și celorlalte elemente ale definiției integraliste. De altfel, majoritatea manifestanților pentru arta nouă erau poeți (Ion Vinea, Ilarie Voronca, Șt. Roll, M. Cosma, Scarlat Callimachi — față de M. H. Maxy, M. Iancu, C. Mihăilescu, artiști plastici), așa încît încercarea de a crea și o poezie pe măsura plasticii noi era în ordinea firească a lucrurilor.

Mulți dintre aceștia, vorbind cu ușurință despre constructivismul plastic, se simt mai stînjeniți atunci cînd încearcă să creeze și o poetică constructivistă, omologarea celor două ramuri ale artei, fiind, evident, dificilă. De aceea, în discuțiile lor despre poezia nouă, vor apela la tot ceea ce putea fi reținut din mișcările anterioare, futurismul servindu-le îndeosebi sugestiile cele mai substanțiale.

Ideea care-i urmărește consecvent pe poeții de avangardă e a sincronizării poeziei cu specificul epocii. Or, prin ce se caracteriza acest specific? Răspunsul îl găsim în manifestul grupului *Integral*, din martie 1925, care prezintă un panoramic semnificativ și trage concluziile necesare pentru poezie: „*Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență-filtru, lucidi-tate-surpriză. Ritm-viteză.* Baluri simultane . . . atmosfere concertează — miliarde saxofoane, nervi de telegraf din equator pînă în poli — fulgere; planeta de steaguri, uzini; un steamer gigant; dantul mașinilor peste slăvi de bitum. O *răscruce de ev.* Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psiho-fiziologii. Propriile invenții ne-au covîrșit. *Gîndul trebuie să depășească însăși viteza.* Vasali visului trîndav, ne trebuie *suzeranitate.* Moleșiți de beatitudini și autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat*".

Scanned with OKEN Scanner

Manifestul activist al *Contimporanului* transcrisese şi el caracteristica epocii: „pătrundem în marea fază activistă industrială".

Nu altceva reţinuseră din peisajul vremii futuriştii italieni. „Futurismul — scria Marinetti în manifestul *Sensibilitatea futuristă*[7] se bazează pe reînnoirea completă a sensibilităţii umane, ca efect al marilor descoperiri tehnice". De aceea, printre elementele componente ale „sensibilităţii futuriste" va transcrie: „accelerarea vieţii", „oroarea de ceea ce e vechi şi cunoscut", şi în schimb „dragostea pentru nou şi neprevăzut", „pasiunea pentru oraş", „noul simţ mecanic". Însă punctul cel mai important din poetica futuristă este cel ce fixează consecinţele vieţii moderne asupra scrisului: „Deprinderea pentru viziunile fugitive şi pentru sintezele vizuale creată de iuţeala trenurilor şi automobilelor cari privesc de la înălţime oraşe şi cîmpii. Oroare de încetineală, analize şi explicări minuţioase. Dragoste pentru iuţeală şi rezumat. «Povesteşte-mi totul repede, în două cuvinte!»"

Citind acum manifestele constructiviste şi integraliste, descoperim că termenii în care se discută sînt aproximativ aceiaşi. Cauzele fiind cele arătate mai sus, arta (deci şi poezia), va trebui să le corespundă perfect: „VREM minunea cuvîntului nou şi plin în sine; expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse" *(Manifestul activist);* iar la *Integral:* „Nu indivizi arhangheli plutind peste societate; prinşi în angrenaj, trăim *în, prin, pentru* ea. Unul reprezenta; reprezentăm însă *toţi. Mecanici pasionaţi de o preocupare.* ATÎT"; sau, tot acolo, apelul: *„Artişti-seismografe cititori spectatori şi voi, oameni cumsecade, fiţi diafragme!"*

Poezia trebuia deci să atingă condiţia reportajului, poetul transformîndu-se într-un atent înregistrator al celor mai semnificative mişcări ale lumii exterioare, pentru a le transcrie, cu indiferenţă de seismograf sau aparat Morse, în desfăşurarea lor mecanică. Acelaşi manifest integralist spune, de altfel, în continuare, că „jurnalismul a intuit sensul vieţii moderne,

[7] O traducere a sa se publică în *Contimporanul,* II (1923), nr. 44.

exploatînd brut o viaţă care nu cere interpret". Prin urmare, pe de o parte, poezia e definită la modul abstract, drept „creaţie pură", rezultat al intervenţiei organizatoare a intelectului în dezordinea naturală, iar pe de alta, „Integral predică esenţa expresiei primare", lăudînd jurnalismul ca reflex neprelucrat al realului! Amîndouă tendinţele le putem descoperi la Ilarie Voronca, de pildă, care lansează şi el definiţia integralismului constructivist pe baza aceleiaşi „armonii abstracte" a cuvintelor, dar vorbeşte totodată despre notaţia care „e întotdeauna sîngerîndă, crudă" şi „senzaţia prinsă stea în cleştele poemului actual", care „înviorează, uimeşte, pătrunde ca o injecţie"[8].

Ne aflăm la intersecţia ideilor abstracţioniste ale constructivismului cu vitalismul futurist. Fidel, „spiritului epocii", poetul nu vrea să neglijeze aspectele ei cele mai frapante, atras în speţă de „industrialism", refuză apoi modalităţile tradiţionale, aspirînd la o creaţie care s-o concureze pe cea a naturii, operă sintetică, de înaltă concentraţie intelectuală, însă e tentat în egală măsură de dinamismul aceleiaşi epoci, imposibil de exprimat într-o structură echilibrată. Mai mult decît construcţia intelectuală integralistă, îl atrage de fapt ideea „poeziei-ecran", martoră mai apropiată la ritmul vieţii moderne. El imaginează o poezie echivalentă elementelor naturii, nedistanţată prin nimic de acest factor primordial, nici măcar prin ceea ce era considerat pînă acum un specific al artei poetice — simbolul. „Artistul adevărat scrie Ilarie Voronca, fixînd gramatica noii poezii — creează direct, fără simbol, în pămînt, lemn sau verb, organisme vii, maşini spintecînd drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperişuri"[9]. Cu alte cuvinte, poezia trebuie să renunţe la a mai transfigura realitatea, constituindu-se ea însuşi ca o realitate aparte. Cum însă asupra gramaticii ei tradiţionale se aşează interdicţia şi întrucît i se refuză dreptul emoţiei şi al expresiei subiective („poetul de azi nu se emoţionează bolnav"), poezia nu poate depăşi în ultimă instanţă, stadiul cu adevărat primar al simplei consemnări de senzaţii, şi întoarcerea la „cuvintele în

[8] I. Voronca, *Cicatrizări*, în *Integral*, nr. 4, p. 3.
[9] *Gramatică*, în *Punct*, II (1925), nr. 6—7, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

libertate" futuriste pare inevitabilă. Faptul se şi întîmplă, căci indicaţia finală sună aşa: „Nu licenţă, ci liberă înşiruire a cuvintelor, Verbele descojite de simbol capătă adevărata vitalitate".

Propoziţiile citate par a fi extrase direct din F. T. Marinetti, prezent în *Contimporanul* din 1924 cu o explicaţie-reţetă, relativă la celebra formulă. Propunîndu-şi să lămurească asupra modului în care un poet trăitor într-o „zonă de viaţă intensă (revoluţie, război, naufragiu, cutremur etc.)" — adică echivalentele secolului dinamic constructivist! — îşi va povesti impresiile avute, şeful mişcării italiene scrie: „Va începe prin distrugerea brutală a sintaxei în vorbire. Nu va pierde timpul cu construirea perioadelor. Îşi va bate joc de punctuaţie şi adjectivaţie. Va dispreţui cizelarea şi nuanţele şi, în grabă, abia răsuflînd, vă va arunca în faţă senzaţiile sale vizuale, auditive, olfactive, după desfăşurarea lor în amintire". Singura deosebire faţă de integralism ar sta în nerecunoaşterea de către acesta din urmă a „vibraţiilor eului", care constituie, după Marinetti, „unica preocupare a naratorului"[10]. Constructiviştii au criticat concepţia futuristă pentru absenţa spiritului de sinteză, însă practica lor poetică arată de fapt că deosebirile faţă de curentul incriminat nu sînt dintre cele mai esenţiale. În fond, şi manifestul futurist din 1909 vorbea despre „distrugerea eului în literatură", „obsesia materiei", „contopirea cu obiectul" şi considerarea lui în spaţiu, ca o concentrare de linii de forţă. Cu mici corecturi de „sinteză" şi „obiectivitate", comentariul lui Voronca îşi vădeşte totuşi extracţia futuristă: „Îndepărtarea oricărui subiectivism, integrarea portretului, peisagiului, naturei moarte, *nu ca expresie de suflet*, ci ca existenţă materială organică, iată, în nucleu, doctrina realizării contimporane... Răsfrîntă această atitudine în poezie, capătă o şi mai adîncă semnificaţie"[11].

[10] F. T. Marinetti, *Cuvinte în libertate*, în *Contimporanul*, III (1924), nr. 50—51.
[11] I. Voronca, *Cicatrizări*, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Problema se clarifică însă atunci cînd se încearcă definirea imaginii poetice constructiviste. Schema ei e cea fixată de Pierre Reverdy, cu ajustările de rigoare: „plăsmuire abstractă imaginea: raport pur, a două elemente cît mai depărtate (sau cît mai apropiate) între ele“[12]. În alt loc, autorul *Invitației la bal* dă aceste lămuriri suplimentare: „Poemul țipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbrește, zgîrie, înspăimîntă sau calmează. Imaginile se îmbulzesc nu în comparații sterpe, ci în asociații fulgere frunziș în noapte. Orice vers e o sumă de noi posibilități, o altă soluție a equației primare“[13]. Adică exact ceea ce spunea și André Breton în primul manifest suprarealist, sub formula „lumière de l'image“! Ce mai poate rămînea din construcția integrală, echilibrată și supusă unei stricte discipline intelectuale, se poate lesne deduce; mai degrabă avem aici programul acelui reportaj poetic preconizat încă de futuriști, menit să „întindă imense rețele de analogii asupra lumii“. Pînă și expresia telegrafică constructivistă poate fi de altfel întîlnită în indicațiile lui Marinetti. Poetul, scrie el, „ne va da astfel fondul analogic al vieții în mod telegrafic, adică cu aceeași repeziciune economică pe care telegraful o impune reporterilor și corespondenților de război cu privire la știrile lor superficiale“[14].

Metoda, generală pentru avangardismul poetic, este deci una impresionistă, căci accentul se pune pe notație, toată poezia nefiind altceva decît o succesiune de impresii în care se încearcă o unificare de elemente disparate, în combinații îndrăznețe, pline de „cutezanță, de savoare absurdă“, umilind dicționarul poetic acceptat. Nota specifică în constructivism e dată doar de o anumită coloratură mecanicistă a elementelor în combinație și de o oarecare geometrizare a lor. Ordonarea în sens tehnicizant și matematic nu se referă însă decît la detaliile imaginii, structura poeziei rămînînd în întregul ei nedecisă. Funcția poetului-inginer, despre care vorbește Stephan Roll, la atît se reduce. Mai propriu pare a-i fi în schimb atri-

[12] Idem, *Tudor Arghezi, fierar al cuvîntului*, în *Integral*, nr. 3. p. 6.
[13] I. Voronca, *Cicatrizări*, loc. cit.
[14] *Cuvinte în libertate*, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

butul de „acrobat", pe care același poet îl acordă cîntărețului epocii mașiniste: el trebuie, pentru a reuși să apropie acele realități distanțate, să realizeze într-adevăr un salt acrobatic („Cine nu-i acrobat, nu scrie" — afirmă categoric și Ion Călugăru în paginile *Integralului*).

Atitudinea negativistă față de formele poetice tradiționale trebuia să se trădeze într-un fel. Tentația sfărîmării lor a fost mult mai puternică decît intențiile constructive, așa încît, în practica poetică, va învinge cea dintîi. Pe de altă parte, acomodarea poeziei la o viziune plastică abstracționistă era și greu, dacă nu chiar imposibil de realizat, atîta vreme cît poetul ambiționa să exprime cu mijloace proprii artei sale, o anume realitate spirituală. Oricîte puncte de contact s-ar fi putut găsi, cuvîntul nu putea fi decît formal omologat culorii sau altor materii servind artele plastice, și numai un avînt și o uimire juvenilă în fața fenomenului artistic modern urmate de dorința de a-l generaliza, au fost în stare să treacă granițele precise dintre cele două poziții. Fapt e că „obiectivarea" constructivist-integralistă a poeziei n-a dat, cum era și de așteptat, rezultate ieșite din comun. Ion Vinea a atras atenția, în revista *Punct*, asupra primejdiei de a înțelege transformările lirismului modern dintr-un unghi de vedere superficial, considerînd exclusiv aspectele lui formale. „Opinia curentă — scria poetul — este că numai utilizînd un vocabular de contramaistru de uzină, drept cuvinte în libertate, devii prin aceasta, poet modern . . . E o revoluție de lexic. E o concepție de garçon-coiffeur autodidact. Pe cînd revoluția sensibilității — cea adevărată?"[15]

Or, o bună parte din versurile supuse programului constructivist preia tocmai latura formală, exterioară a metodei, încercînd să ilustreze cît mai exact propunerile programatice. Multă vreme au putut fi citite în *Contimporanul* poezii semnate Tana Quil, în care toată tehnica se reducea la traducerea, lipsită de orice vibrație, a unor stări sufletești, în formule

[15] I. Vinea, *Vorbe goale*, în *Punct*, II (1925), nr. 14, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

geometrice, ca în această *Geometrie în ritm interior*, exemplu de poezie constructivistă:

Suflet-acord
de linii intensificate
şi curbe grele peste centre de lumină
aplecate.
Porneşte simfonia unghiurilor
cu stridenţele
violente
să moară-n sensibilitate
de tangente...

Pură aritmetică verbală făcea şi Filip Corsa, o altă poetesă tentată de stilizările reci constructiviste:

drum noptatec înapoi
la oftat decimal sfîntă sărutare
porţile zidurilor împărţite
la 2
ies ecleziaştii
2 după 2...

Sandu Tudor încerca o sinteză ortodoxist-constructivistă — *Apocalips de uzină*, iar M. Cosma transpunea în sens mecanicist o cunoscută naraţiune mitologică, transmisă ca un reportaj:

Nessus centaurul de 125 HP
campionul uzinelor Fiat şi al curselor de la Epson
ex-direcorul Companiei internaţionale de trenuri electrice
a fost făcut knock-out după 7 round-uri
de către celebrul boxeur elin Herakles.

Cea mai mare parte a producţiei poetice de la *Contimporanul*, *Punct* şi *Integral* este însă orientată către „asociaţiile-fulgere" despre care vorbeşte Ilarie Voronca, el însuşi autor,

Scanned with OKEN Scanner

în această epocă, de versuri constituind fiecare „o altă soluție a equației primare". E o poezie limitată încă la universul citadin, organizat la modul cubist, cu o largă deschidere spre lumea externă. Ca mai toată poezia de avangardă și cea cultivată aici dezvoltă îndeosebi descripția, reportajul liric, acumulînd, în stil telegrafic, imagini ale unei lumi contaminate de epidemia mașinismului. Versul e eliptic, redus la cuvîntul esențial, suficient ca să sugereze condiția de aparat înregistrator a poetului, deplina lui „obiectivitate", neaderența la realitatea exprimată. Cînd nu uzează de-a dreptul de cuvinte în libertate, ca în acest *Metaloid* de Stephan Roll —

vom răscoli straturi geologice
cu rîvnă de metal
vibrați
prin latitudini
artere de magnet
sînge
vertigiune —

poetul înregistrează o natură bine strînsă în tipare mecaniciste:

Parc săpat în inel, amurg
Surîsul îl porți ca pe un alpenstock
Strigătele urcă la cer ca apa în țevi
Vîntul face reverențe pînă la trei-
zecișișapte, cuvintele ies ca soldații din garnizoană
(I. Voronca, *Pneu*)

„Integralismul" s-ar putea descoperi aici în percepția simultană a unui șir de evenimente vitale, după modelul cubismului analitic pictural, o strofă și, treptat, toată poezia, desfăcîndu-se ca un evantai de planuri succesive, într-o ordine arbitrară, ceea ce vrea să spună că trăim într-o durată complexă, în continuă mutație. Imaginea devine deci, în mod obligatoriu, eterogenă, aglomerată, orientînd în mai multe direcții dintr-o dată:

Scanned with OKEN Scanner

Supapă ora în alamă şi zinc
sîngele face salturi de necrezut subteran
acid pasul ca un cuvînt cub deschis
cîmpul între coaste curb sau plan.

Amazoană peste preerii în vis
laţ gîndul răsturnat în oglinzi
zgomotele descresc ca preţul cerealelor.

(idem, *Almanah*)

Enumerarea poate continua oricît de mult, căci îi lipseşte unei astfel de poezii o structură precisă. Faptul n-ar însemna totuşi o deficienţă ireparabilă, dacă s-ar încerca transmiterea unui sens mai adînc, care să ceară o atare formulă. Dar în aceste cazuri sîntem încă în faza unui descriptivism superficial, în acelaşi timp foarte departe de ordinea „clasică, integrală", presupunînd cristalizarea esenţelor. Poezia, cîtă e, se realizează fragmentar, într-o imagine sau alta, cînd asociaţiile nu sînt de tot arbitrare. O dată cu scînteia ce se naşte din ciocnirea „realităţilor îndepărtate", apare şi surpriza de a fi descoperit o nouă relaţie posibilă. Dar se poate, oare, mulţumi poezia cu situaţia de feerie, cu o lume-arenă de circ, cu jocul de meteoriţi în cădere? Oricum, o astfel de poezie se refuză confesiunii şi meditaţiei, ea e mai degrabă o formă de expresie a unei atitudini impersonale. Ochiul cu care poetul constructivist priveşte lumea e acel „rece ochi de mort", în care se pot oglindi, fără nici o urmare, aparenţele universului. Sub imaginile de panoramă spectaculoasă, se ghiceşte de fapt refuzul sau imposibilitatea de a participa la dramă. Poetul e simplu spectator, ecran pe care se perindă culori şi linii, evenimente ce se şterg îndată după trecerea lor, pentru a face loc altora, la fel de efemere.

Uneori, ca în cîteva poezii de Ilarie Voronca, se poate observa totuşi un început de participare, fie că este vorba de versuri erotice precum:

Scanned with OKEN Scanner

Sunt ochii tăi terenuri sportive
Cu cîmpuri şi sonde de petrol
Cu hipodromuri, cu hangare de avioane,
Ce tipografii ochii tăi
Şi pupilele tale rotative imense,
Cum se desfăşoară din privirile tale
Toată viaţa mea
Ca un jurnal cu ultimele ştiri —

fie de colorarea în tonuri sentimentale a unor imagini altfel neutre, extrase din aceeaşi sferă a civilizaţiei moderne:

Dar ce mîhnit e surîsul funcţionarului de la ghişeu
E o chitanţă inima lui, două scrisori cifrate
Pupilele...

Procedeul imagistic constructivist poate duce, altă dată, la efecte umoristice (voluntare sau involuntare), căci aplicarea lui se face exact în sensul definiţiei pe care Bergson o dădea comicului: „du mécanique plaqué sur le vivant". Dintre adepţii mişcării, Stephan Roll a fost acela care l-a utilizat mai mult, rezultatul fiind obţinerea unor parodii ale formelor tradiţionale:

în dimineaţa asta deschide-te la pagina 316
vreau exploatare forestieră vreau părul tău reflector

*

întinde-te în mine ca o pată de eau-de-cologne

*

inima ta o port ca o cravată bleu

Un constructivism mai moderat a practicat un timp şi principalul mentor al grupării, Ion Vinea, autor al unor versuri moderniste fără ostentaţie. Puţinele excepţii, precum această *Reclamă* —

Scanned with OKEN Scanner

La „Ciobanu"
lunecă pe chitre soare...
aici, aici
unde cumpără Lily Popovici
sună-ţi anii în valută tare
pipăie meridianul Bucureşti—Paris —

nu schimbă sensul general al unui lirism echilibrat, de o rafinată intelectualitate.

Marele poet „constructivist" al epocii a fost însă, nerevendicat de avangardă, Ion Barbu, adept al „modului intelectual al lirei", căutînd sub accidental „restrînsele perfecţiuni poliedrale". În versurile ce vor alcătui *Joc secund*, cutare militant avangardist ar fi putut descoperi deopotrivă construcţia lucidă, purificată, a unei alte realităţi şi o sublimată geometrie a formelor. Nimic mai „mecanic", apoi, decît *Jazz-band pentru nunţile necesare*, tipărit în chiar paginile *Contimporanului*, nimic mai eliberat de contingent, pentru a descoperi raporturile dintre esenţe, primordiale! Dar poezia lui Ion Barbu e toată mitologie. Integraliştii vorbeau despre „parazitismul mitului".

Scanned with OKEN Scanner

DECADENȚA ȘI REABILITAREA VISULUI

Cînd în 1924 publica primul manifest al suprarealismului, André Breton pornea de la constatarea că încrederea omului în viața reală se pierde în cele din urmă, că „din zi în zi mai nemulțumit de soarta sa", „acest visător definitiv" se mișcă tot mai greu într-o lume ce nu-i mai poate rezerva nici o surpriză, în care pînă și aventura și-a pierdut virtuțile ineditului. Problema ce se punea era, prin urmare, a depășirii unei astfel de existențe, spre o nouă aventură, în stare să recupereze o puritate și un mister uitat. Că sediul acestei acțiuni nu putea rămîne realitatea *dată,* se înțelegea de la sine; o altă stare existențială trebuia creată și ea a fost numită cu termenul de *suprarealitate.* Dar, de vreme ce omul era privit întîi de toate ca visător, nemulțumit pentru că apetitul său de mister nu putea fi satisfăcut de o realitate incoloră, zona ideală urma a se opune realului prin participarea hotărîtoare a visului. Acesta devine astfel elementul fundamental, cheia de boltă a doctrinei suprarealiste, în funcție de care se vor defini atitudinile sale cele mai semnificative. El va căpăta deci, pe de o parte o valoare de *opoziție* și *negație,* contribuind la întărirea ideii de revoltă avangardistă, iar pe de alta — un sens pozitiv, ca ferment în crearea fundamentelor unui nou mod de existență și ale unei noi estetici.

Scanned with OKEN Scanner

În preocupările teoretice ale avangardismului poetic românesc exprimate în unele manifeste, dar mai ales în texte înrudindu-se cu poemul, problema visului începe să deţină un loc însemnat destul de tîrziu, după ce simpatiile futurist-constructiviste iniţiale sînt abandonate în favoarea tutelei suprarealiste. În prima fază a mişcării nici nu putea fi vorba de aşa ceva, gruparea de la *Contimporanul* declarîndu-se pentru „expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse", crez mecanicist, scoţînd din discuţie aportul subiectivităţii, după cum în *Manifestul futurist*, Marinetti cerea: „Détruire le „Je" dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie"[1]. Dadaismul întîrziat de la *75 HP*, ca şi integralismul de esenţă constructivistă al grupurilor *Punct* şi *Integral*, promovau de asemenea „construirea obiectivă şi lucidă a vieţii" şi nicidecum „superficiala înţelegere prin reverie", ori „exasperata metafizică a eului" expresionistă, care ar fi degenerat „morbid şi dezagregînd, în romantism (stare de suflet preistorică)"[2]. A venit astfel rîndul grupării din jurul revistei *Unu* (1928—1932), care manifesta evidente simpatii suprarealiste, să ridice pentru prima oară în mişcarea de avangardă de la noi, problema visului ca definitorie pentru o întreagă concepţie literară, preluînd exemplul clasic al mişcării franceze, apărută cu cîţiva ani mai devreme. Îi va urma, după al doilea război mondial, o altă grupare, mai fidelă preceptelor bretoniene, chiar exagerîndu-le uneori şi încercînd să iasă din cadrul strict literar trasat de întîiul avangardism, pentru a realiza practic, pe planul mai vast al existenţei, starea de suprarealitate. Aşa încît, dacă mişcarea de la *Unu* a reţinut din suprarealism în speţă aspectele sale protestatare, privind visul în calitatea lui de factor „subversiv", Gherasim Luca, Gellu Naum sau Paul Păun — reprezentanţi ai suprarealismului postbelic — vor insista asupra aspectelor lui constructive.

[1] F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di „Poesia", Milano, 1919, p. 19.

[2] M. Cosma, *De la futurism la integralism*, în *Integral*, I (1925), nr. 6—7, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

De ce s-a ivit tocmai în această epocă înclinația de a cerceta cu atîta atenție și pasiune acest sector al vieții noastre sufletești nu este prea greu de explicat. Fenomenul trebuie pus (și a fost pus nu o dată) în legătură cu ceea ce s-a numit la un moment dat „criza noțiunii de realitate", cauzată, pe de o parte de marile descoperiri științifice de la începutul secolului, care răsturnau o întreagă scară de valori îndelung stabilizate, dar mai ales, pe de altă parte, de seismele sociale ale epocii, punîndu-și pecetea pe starea de spirit a unei părți însemnate a intelectualității artistice. După o întinsă perioadă de construcție liniștită și adaus sîrguincios la valorile create anterior, hrănită dintr-o credință nestrămutată în legile lumii exterioare, această categorie de artiști descoperă că greșise și începe să retragă încetul cu încetul creditul acordat. Ea nu se va mai interesa de acum înainte de real în primul rînd, ci, printr-o mișcare regresivă, se va orienta spre propria lume interioară — nu însă cea luminată de rațiune (căzută și ea în dizgrație ca inoperantă), ci aceea a ceților inconștientului. „Aceste otrăvuri ale inconștientului — conchidea pe bună dreptate un cercetător francez al artei — se ivesc îndeosebi în epocile în care cadrele civilizației trosnesc și se prăbușesc pentru a-și pregăti reînnoirea, în care, ca urmare, structurile colective slăbesc și își retrag sprijinul pentru conștiințele individuale: abandonate lor înseși și singurelor lor forțe de organizare, acestea se retrag atunci, într-un fel de panică, spre adîncurile lor"[3].

Poetul avangardist trăiește și el un sentiment de alienare, pe care ține parcă dinadins să-l afișeze sub ochii tuturor — prelungire a unei situații romantice similare. Pentru Breton, „dezrădăcinarea", smulgerea din realul inadecvat unei existențe plenare devine o propoziție programatică: „suprarealitatea va fi în funcție de voința noastră de dezrădăcinare din tot"[4]. (Un exemplu de neaderență la real dăduse, mai înainte, pictura unui Georgio de Chirico, cu acele piețe împietrite sub arcade per-

[3] R. Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, [Paris], 1965, p. 126.

[4] Cf. M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Ed. du Seuil, 1959, p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

fecte, cu turnurile de o singurătate copleşitoare şi străzile-labirint — o lume după toate aparenţele fără cusur, dar în care omul minuscul se pierdea, străin, într-o atmosferă pîndită de toate misterele. Era de fapt o ilustrare anticipativă a ceea ce Breton va numi scopul fundamental al suprarealismului: exprimarea şi provocarea unei „crize de conştiinţă"). „Care realitate? totul e o invenţie a mea sau a altuia", îşi va spune Ilarie Voronca, mergînd în sensul afirmaţiei lui Breton, apelînd la visul consolator, singurul în stare să rezolve pentru moment această criză: „peste toate rădăcinile smulse, apele visului vor veni în puhoaie albe şi înfăţişările cu legi şi formule vor fi duse în prăpastie . . ."[5], iar Gellu Naum va mărturisi mai tîrziu „refuzul total al oricărei alte realităţi decît cea a visului, al oricărui alt adevăr decît al viziunii"[6].

Această opoziţie la lege şi formulă, privite ca expresii ale stagnării, e numai o componentă a unei atitudini mai generale, adoptată de mişcările de avangardă: respingerea a înseşi ideii de *structură*. Pus în situaţia de a se cristaliza, de a adera la un principiu organizator, creatorul se sperie, justificîndu-se cu predicarea la nesfîrşit a necesităţii mişcării — adevărată obsesie — construindu-şi astfel o estetică destul de unilaterală. Şeful însuşi al mişcării suprarealiste franceze, în *Al doilea manifest al suprarealismului*, aşeza inspiraţia sub semnul visului ca sustragere de sub voinţa de a semnifica, dincolo de ideea de responsabilitate, considerată ca o frînă în calea poemului. În astfel de cazuri, visul e unul dintre elementele motoare, un perpetuum mobile inform, purtător al germenelui antistructural; idee întîlnită de mai multe ori şi la avangarda românească: „În vis dezagregată şi raţiunea şi precizia materială, fenomenul de mobilitate se extinde şi evadezi din mănuşa în care erai îmbrăcat printre formule şi program"[7]; sau: „Poemul trebuie să fie o izbucnire temerară, o trecere din odaie în oglindă, din grădină în anotimp", cu precizarea că „Poemul nu trebuie să

[5] I. Voronca, *A doua lumină. Între mine şi mine*, în *Unu*, II (1929), nr. 19.
[6] Gellu Naum, *Medium*, Buc., 1945, p. 34.
[7] Gh. Dinu, *Noua plastică română*, în *Unu*, V (1932), nr. 43.

fie nimic"[8]; în fine: „Poemul pe care ţi-l oferă ca pe o cupă de cleştar visul iscat din viaţă şi pe care o prefaci în ţăndări de bazaltul paginei de manuscris"[9]. Constatarea că realitatea e ostilă omului şi aspiraţiilor lui, că personalitatea umană iese deformată din contactul cu ea, a circulat frecvent în manifestele avangardiste. Funcţia visului devine acum compensatoare: „Visul e un spasm care te întregeşte"[10].

Năzuinţa spre un „altceva", depăşind o lume prea îngustă şi întregind-o, merge paralel cu doctrina lui Freud, care a constituit de altfel o hrană substanţială pentru ramura suprarealistă a avangardei, ca şi pentru o bună parte a artei moderne în general. Amestecînd cercetarea propriu-zis ştiinţifică cu ipoteze ce duceau adesea la construcţii înrudite mai mult cu poezia, ideile lui Freud au venit nu o dată în întîmpinarea căutărilor artistice dînd sugestii şi servind argumente, pentru că însuşi sistemul psihanalitic pare a se fi născut dintr-o considerare critică fără menajamente a omului într-o anumită societate. Lanţul de interdicţii cu o funcţie bine precizată în cadrul doctrinei, procesele de sublimare şi diversele trepte ale substituirilor succesive, pînă la deghizarea completă a conţinutului real al visului, nu sînt speculaţii străine de o realitate socială precis circumscrisă, cu toată aparenţa lor de generalitate atemporală. Ideea de a contesta sinceritatea actelor umane, căutîndu-li-se mobiluri ascunse şi sensuri tulburi, nu putea apărea, atît de dur exprimată, decît în acest moment al istoriei. Dar indiferent de orice alte consideraţii şi de valoarea ei obiectivă, realitatea e că avangardismul suprarealist a preluat din psihanaliză ideile ce-i conveneau, interpretîndu-le în sensul subordonării lor atitudinii generale de revoltă: o sfărîmare a zidului de convenţii falsificatoare, o scoatere în lumină crudă a unor conţinuturi sufleteşti adesea reprobabile. „Cenzura" freudiană a fost pusă de suprarealişti în legătură cu opreliştile pe care societatea le punea în faţa liberei manifestări a capacităţilor spirituale ale omului, „Aces-

[8] I. Voronca, *A doua lumină*, în *Unu*, I (1928), nr. 8.
[9] S. Pană, *Nu vă plecaţi în afară*, în *Unu*, V (1932), nr. 44.
[10] idem, *Oglinda dindărătul frunţii*, în *Unu*, V (1932), nr. 42.

Scanned with OKEN Scanner

te dorinţe cenzurate şi care primesc în vis o expresie deformată — spunea Freud — sînt înainte de toate manifestările unui egoism fără margini şi fără scrupule. Nu există de altfel vis în care eul celui ce visează să nu joace rolul principal, deşi el ştie prea bine să se disimuleze în conţinutul manifest"[11]. Terapeutica psihanalitică ar consta în a lăsa să se desfăşoare libera asociaţie de gînduri a celui ce a visat, pentru ca, printr-o serie de înlocuiri de elemente, să fie scos la suprafaţa conştiinţei conţinutul latent, inconştient al visului (Ideea a făcut carieră în suprarealismul european şi românesc, această tehnică devenid un procedeu de obţinere a maximei sinceităţi a creaţiei şi de recuperare a ultimei realităţi interioare).

Fruntaşii avangardismului românesc vor accentua tocmai asupra acestui aspect al visului, devenit „subversiv", pentru că nesupus canoanelor unei educaţii restrictive: „Singur visul scapă oricărui control, el e singurul dintre cascadele interioare deasupra căruia perfidia educaţiei nu s-a putut întinde cu legea ei de „cum trebuie să fie"[12]. Pentru burghezul anost şi prozaic, înţeles ca tip social, dar mai ales ca o categorie spirituală, visul devine, în viziunea lor, un adevărat chin, o pedeapsă ideală. Acelaşi Geo Bogza va scrie tot aici: „Şi iubesc visele pentru că sînt subversive. Fiindcă sfredelesc în carne şi restabilesc imanenţele unei justiţii cinice"[13]. Identificat, la modul psihanalitic, cu „realizarea unor dorinţe", visul va apărea şi în concepţia lui Saşa Pană, ca avînd acelaşi caracter „subversiv"; o subversivitate faţă de convenţie şi refulările impuse prin ea de o anume educaţie „morală": „Şi din această satisfacere fără îngrădirile şi convenienţele scrobitului eu moral, rezultă caracteristica de subversivitate a visului"[14].

[11] S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris, 1932, p. 158.

[12] Geo Bogza, *Reabilitarea visului*, în Unu, IV (1931), nr. 34.

[13] Geo Bogza, *art. cit.* Într-o formă mai atenuată, A. Breton afirma, în primul manifest suprarealist, acelaşi lucru: „Scumpă imaginaţie, ceea ce iubesc mai mult în tine este faptul că nu ierţi".

[14] S. Pană, *În subconştient*, în *Sadismul adevărului*, Ed. „Unu" Buc., [1936], p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

Este momentul în care noţiunea de vis concentrează în sine maximum de energie protestatară, sugerîndu-se chiar o posibilă răsturnare a ordinii existente: visul, „în loc să ducă la o pasivă retragere în sine, este din contră, dinamul unei extraordinare acţiuni în afară (...) lumea şi rosturile ei se clatină, nici o îndreptăţire nu o mai susţine, şi dacă acel în care s-a trezit conştiinţa aceasta are putinţe conforme, nimic nu-l mai poate împiedeca să o răstoarne“[15]. Citind mai atent observăm însă că răsturnările întrevăzute o clipă sînt exclusiv interioare, simbolice, de vreme ce poetul are gravat în sine acest memento: „e vis, e vis tot ce te înconjoară, e vis tot ce se întîmplă, e vis orice faci, îndrăzneşte orice, totul e vis, poţi să visezi orice, lumea şi rosturile ei se clatină“ etc.[16]. Visul e interpretat prin umare, şi ca o condiţie a libertăţii de acţiune, climatul oniric anulînd tot ceea ce în realitate însemna obstacol, forţă de opoziţie. În ultimă instanţă acest punct de vedere e reductibil tot la cel pisihanalitic freudian: fantezia şi visul sînt modalităţi de transcendere a realului, care menţin, în plină interdicţie raţională, dominaţia „principiului plăcerii“ asupra mai restrictivului „principiu al realităţii“. Sustrasă obstacolului, mai degrabă decît confruntîndu-se cu el, „dorinţa“ se poate transforma astfel, după expresia lui Gherasim Luca, în „realitate a dorinţei“[17]. „Singură imaginaţia îmi dă socoteală de ceea ce *poate să fie* şi e destul pentru a ridica puţin teribilul interzis“ — afirma şi A. Breton în primul manifest suprarealist, iar Saşa Pană va exclama cu melancolică mîndrie romantică: „Vis — singura realitate pe care nimeni nu ne-o poate fura“[18]. Mişcarea de avangardă repune astfel în circulaţie figura eroului romantic damnat, respins de toată lumea, străin în universul comun, neînstare să răspundă inimiciţiei generale decît cu „rictusul de răzvrătire şi scîrbă“ ca expresie a superiorităţii morale. În prelungirea aceleiaşi atitudini apare la avangardiştii români, prin

[15], [16] Geo Bogza, *art. cit.*
[17] Gherasim Luca, *Le vampire passif, Les editions de l'oubli,* [Buc.], [1945], p. 11.
[18] S. Pană, *Inima de pică,* în *Unu,* IV (1931), nr. 34.

Scanned with OKEN Scanner

condeiul lui Geo Bogza, ideea *decadenței visului* în lumea contemporană, explicată prin factori de ordin social mai precişi: „Decăderea visului, ca şi decăderea dragostei, ca şi decăderea poeziei s-a întîmplat atunci cînd a început să traverseze lumea burgheză"; sau, şi mai drastic: „Am avut întotdeauna impresia penibilă că orice frumusețe nu poate intra în conştiința unui burghez decît pe brînci"[19]. În contrast cu această lume care „a adoptat visul pentru bucătăria sa sufletească, utilizîndu-l în doze şi tensiuni cari să nu-i poată pricinui nici o ardere", poetul găseşte că e neapărat necesară o „reabilitare a visului", o repunere în drepturi, nu atît ca mijloc de explorare a eului (ca la Freud), cît ca atitudine generală în fața universului. Mai radicali şi de data aceasta, suprarealiştii de după război imaginează visul pur, eliberat dacă ar fi posibil, chiar şi de „resturile diurne reacționare", adică de acele „urme ale zilei", pe care întemeietorul psihanalizei le considera ca elemente componente ale visului[20].

Dacă pentru Geo Bogza problema primea o puternică coloratură socială, D. Trost, e de părere, dimpotrivă, că „din cauza unor elemente morale şi sociale, visele pierd o mare parte din valoarea lor subversivă"[21]. Tot aşa, dacă la reprezentanții grupării *Unu* visul era înțeles în speță ca evaziune, într-un mod mai general romantic, noii suprarealişti îl concep ca o acțiune orientată dinăuntru în afară: „a da lumii o înfățişare corespondentă delirului nostru interior", a contribui la generalizarea visului ca stare existențială prin crearea unui „inconştient colectiv activ în stare de veghe"[22].

Atitudinea romantică față de vis se trădează şi în sfidarea mîndră, aparent impasibilă, măcinată însă ascuns de tristețea nerealizării, de o tînjire perpetuă a poetului spre absolutul intangibil: cățărarea în singurătate „pe stînca aridă a

[19] Geo Bogza, *art. cit.*
[20] Gherasim Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, Surréalisme, [Buc.], 1945, p. 24.
[21] D. Trost, *Vision dans le cristal, Oniromancie obsessionnelle*, Les Editions de l'oubli, [Buc.], [1945], p. 41.
[22] G. Luca, *Le vampire passif*, pp. 11, 67—68.

Scanned with OKEN Scanner

visului, pentru atingerea unui edelvais impasibil" — atitudine ascetică subliniată de ironia muşcătoare cu care e privită proza existenţei comune: „Zgîrciţi, număraţi-vă în fiecare seară înainte de culcare, puţinele monede, scoase din uz, ale sufletului; pregătiţi-vă alături paharul cu lapte al confortului egoist şi mulţumit şi adormiţi fără vise şi fără poeme, ca în trezie"[23]. Iată deci trezia (starea de veghe lucidă, existenţa conştientă în real) opusă din nou visului şi scoasă dintre sursele vitale ale poemului, sau considerată, cel mult insuficientă: „lumea reală e prea puţină pentru posibilităţile de creaţie şi de invenţie din noi". O soluţie se întrevăzuse totuşi, atunci cînd André Breton pusese întrebarea plină de ecouri în evoluţia ulterioară a avangardismului: „Visul nu poate fi şi el aplicat la rezolvarea problemelor fundamentale ale vieţii?" Răspunsul l-a dat tot el mai întîi, în acelaşi prim manifest suprarealist: „Cred în rezolvarea viitoare a acestor două stări în aparenţă atît de contradictorii, care sînt visul şi realitatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*, dacă se poate spune astfel"[24]. Suprarealiştii români au preluat şi întrebarea şi răspunsul acesta, problema împăcării visului cu realul, pentru a se ajunge la existenţa într-un poem perpetuu, ocupînd un loc însemnat în programele respective. „Atunci cînd te apropii de el pe alt plan decît acela al unei înţelegeri obişnuite, visul îşi dezvăluie o substanţă care întregeşte realitatea, substanţă fără de care amorfitatea acesteia s-ar accentua pînă la sensul de inutilitate al cadavrelor. Visul e sufletul realităţii"[25]; „Visul şi viaţa de fiecare zi merg de mînă"[26]; „visul nu este esenţial diferit de viaţa diurnă"[27] — sînt cîteva expresii ale acestei preocupări.

Dar care este acel „alt plan", în ce măsură se opune această înţelegere a visului „înţelegerii obişnuite"? Chestiunea, pusă

[23] I. Voronca, *Poeme în aer liber de Stephan Roll*, în *Unu*, II (1929), nr. 13.
[24] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1965, pp. 21—22, 23—24.
[25] Geo Bogza, *art. cit.*,
[26] S. Pană, *Oglinda dindărătul frunţii*, loc. cit.
[27] D. Trost, *Vision dans le cristal*, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

astfel, intră în preocupările constructive pe care suprarealismul şi le propusese pe „terenul gol" rămas în urma acţiunii de lichidare a vechilor valori, intreprinsă de dadaişti. Ea se leagă de asemenea de concepţia pe care noul curent şi-o constituie despre poezie, văzută ca „experienţă a spiritului", contribuind la crearea omului total. Visul nu apare astfel ca un comun eveniment involuntar şi întîmplător, ţinînd de existenţa nocturnă a omului, adăugîndu-se ca simplu ornament vieţii interioare. El este privit ca necesitate vitală, condiţionînd în mod esenţial posibilităţile de prefacere şi devenire ale subiectivităţii. E de remarcat că faţă de această problemă suprarealismul român, ca şi cel francez, adoptă o poziţie oscilantă a cărei curbă de evoluţie urcă de la „o conduită cu totul ruptă de realitate", cum citim într-un articol din *Unu*, 1930, contra poziţiei *Contimporanului*, deci în care visul e privit ca „viziune desfăcută de orice probleme", la considerarea visului ca ferment în acţiunea spiritului asupra realului, aşa cum reiese din concepţia de mai tîrziu a grupării *Unu*, legată, într-un fel, de aşa zisa „fază raţională" a suprarealismului. Cu frenezia caracteristică, suprarealiştii români mai noi vor merge şi mai departe năzuind, cum am văzut, să pună stăpînire pe o realitate modelată după formele incerte ale unei subiectivităţi în expansiune, să comunice cu lumea prin acest coridor simbolic, să se poată descoperi ca elemente componente ale unui cosmos familiar. Definirea poeziei ca experienţă a spiritului se subordonează astfel aspiraţiei majore spre totalitate: visul e tocmai acest necesar intermediar, aducînd la acelaşi numitor cele două entităţi separate. Sub pretenţia de dominaţie asupra realului se deschidea poarta evenimentelor celor mai comune ale vieţii, cu drept de cetăţenie în poezie, şi poate că aici trebuie să vedem principalul merit al mişcării, dincolo de exagerările inerente. Poezia e pretutindeni — iată o afirmaţie capitală pentru avangarda suprarealistă; de unde şi o definiţie foarte largă a poemului: „un al doilea auz deschis la toate vămile văzduhului" (Ilarie Voronca).

Viziunea lumii ca *tot*, la conturarea căruia visul, ca factor reprezentativ al vieţii interioare, contribuie în mod substan-

Scanned with OKEN Scanner

ţial, e un nou punct de incidenţă cu gîndirea romantică. Convingerea că „numai în cupa nesfîrşită a visului încape TOTUL" (Saşa Pană) se leagă de principiul fundamental al *analogiei universale*, care consta în a aşeza în centrul lumii omul, ca microcosm concentrînd în sine, pe baza unor paralelisme structurale, imaginea macrocosmului, a Totului. „Numai Totul (sau Absolutul) trăieşte, orice individ nu trăieşte decît în măsura apropierii sale de Tot, deci întrucît un *extaz* îl scoate din individualitatea sa" — afirma unul dintre teoreticienii romantismului german, Franz Baader[28]. Pentru a atinge deci unitatea universală, ar fi deajuns ca omul să se contemple pe sine, căci un *simţ interior* i-ar favoriza cunoaşterea analogică a lumii. Secretul acestei cunoaşteri ar sta în „părăsirea în voia ritmului naturii", printr-o sustragere din timpul exterior şi o contopire cu cosmosul (înţeles uneori şi ca unitate mistică). Este nevoie, conform acestei optici, de un factor destructiv al realităţii externe, care să realizeze acest spaţiu atemporal, înlăturînd orice obstacole din calea unităţii. Şi acest rol esenţial este pus în seama visului, a somnului. Sau, după cum remarca Albert Béguin, „Visul şi Noaptea devin simboluri prin care un spirit, dornic să părăsească aparenţele pentru a atinge Fiinţa, încearcă să exprime aneantizarea lumii sensibile. Noaptea pentru romantic, ca şi pentru mistic, este acest regat al absolutului, unde nu se ajunge decît după ce au fost suprimate toate datele lumii simţurilor"[29].

Dar cum se explică această căutare a unităţii, de ce i se acordă un atît de larg spaţiu în literatura romantică? Motivarea a fost găsită nu o dată în elemente mitice, şi ea e în relaţie firească cu o problemă mereu la ordinea zilei pentru fiinţa umană: necesitatea unei armonii, a unui echilibru perfect, interior şi exterior. Omul ar fi fost cîndva, în timpurile originare, într-o strînsă comuniune cu natura întreagă. Cu vremea însă, el s-ar fi îndepărtat tot mai mult de ea, prin dezvoltarea conştiinţei de sine, ca element de separaţie (faptul a fost co-

[28] Cf. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, vol. I, Marseille, 1937, p. 129.
[29] ibidem, pp. 436—437.

Scanned with OKEN Scanner

relat cu mitul creştin al alungării din paradis, în urma săvîrşirii păcatului originar). Ar fi necesară, prin urmare, o întoarcere la unitatea pierdută, dar, întrucît zonele obscure ale eului individual sînt singurele care mai păstrează ceva din această comunicare originară cu cosmosul, s-ar cuveni o spargere a cadrelor vieţii raţionale, (deci ale individualităţii separatoare), şi o coborîre în mişcările imprevizibile ale inconştientului şi visului. Ne aflăm astfel în faţa unei surprinzătoare anticipări a teoriilor freudiene despre natura visului. („Inconştientul vieţii psihice — spunea Freud — nu este decît faza infantilă a acestei vieţi"[30]). Căci nu altceva decît o situaţie cvasiidentică cu starea de extaz romantică, lichidînd graniţele individualului şi aşezînd eul în ansamblul confuz al evenimentelor naturale, numeşte această afirmaţie a lui André Breton, din al doilea manifest suprarealist: „Totul ne face să credem că există un anume punct al spiritului, din care viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, susul şi josul încetează de a mai fi percepute contradictoriu"[31].

Aspiraţia spre momentele în care, după expresia lui Novalis, „lumea devine vis, visul devine lume", are însă un sens diferit la romantici şi la avangarda suprarealistă, chiar dacă scopul ei este, în ultimă instanţă, identic. Însăşi baza de plecare este diferită. Romanticii nu-şi manifestă decît rareori neîncrederea în lumea reală. Sensul acţiunii lor e unul constructiv, apelul la vis e un mijloc de îmbogăţire a unei realităţi în care cred totuşi, pentru că sensul vieţii înseşi îl văd în drumul ei sigur spre unitate. Experienţele lor onirice sînt considerate doar ca stimulatori în realizarea acestei scop. Noii romantici nu mai sînt în posesia adevărurilor sigure, ei încearcă mai întîi să distrugă o lume de convenţii imuabile, care îi exasperează, pentru a încerca o nouă construcţie. Nu nemişcarea îi va îndemna pe romantici la experienţe iraţionale, căci pentru ei există convingerea că „devenirea universală reprezintă un sta-

[30] S. Freud, *op. cit.*, p. 230.
[31] A. Breton, *op. cit.*, pp. 76—77.

Scanned with OKEN Scanner

diu intermediar între unitatea originară şi unitatea regăsită"[32] — pe cînd suprarealiştii accentuează ideea obstacolului, visul însemnînd şi abolirea „gîndirii exacte şi preţioase" (Ilarie Voronca), sau opoziţia contra „conspiraţiei asfixiei care... îşi arată ghiarele pe însuşi spiritul revoltei"[33]. Pe de altă parte, gînditorii romantici subordonau adesea unitatea sau lipsa de unitate unor principii etice, văzînd în cea dintîi un fundament al binelui, — în cea de a doua, o condiţionare a răului. Suprarealiştii vor declara — cel puţin la începutul mişcării — dezinteresul faţă de preocupările de ordin moral, promovarea automatismului psihic pur, sau, la noi — ceea ce e acelaşi lucru — a unor „viziuni desfăcute de orice probleme şi continuităţi situate dincolo de poem şi de semitrezie".

O problemă de natură să sublinieze şi mai mult deosebirile dintre cele două curente literare este cea a *visului provocat*, „dereglarea voită a simţurilor", despre care va vorbi Rimbaud, anticipată însă de romantici ca Gérard de Nerval. Pornind de la ideile furnizate de romantismul german, Nerval credea şi el în existenţa unor analogii cosmice, a unor corespondenţe secrete între lucruri, şi considera de asemenea visul ca o poartă spre cunoaşterea adevărurilor esenţiale. Ceea ce aduce el nou e ideea „revărsării visului în viaţa reală", proces dirijabil, după părerea sa, printr-o puternică voinţă individuală: „Nu e oare cu putinţă — se întreba el în romanul *Aurélia* — să fie îmblînzită această himeră atrăgătoare şi redutabilă, să se impună o regulă acestor spirite ale nopţilor, care-şi bat joc de raţiunea noastră?" şi tot acolo ajungea la concluzia: „Crezui a înţelege că există între lumea dinafară şi lumea dinăuntru o legătură; că numai neatenţia sau dezordinea spiritului falsificau raporturile existente"[34]. În fine, o ultimă expresie a acestei aspiraţii: „visul logic".

Iată deci o concepţie puţin neliniştitoare: visul văzut ca unealtă a explorării laborioase a realului, dovadă a aceleiaşi

[32] A. Béguin, *op. cit.*, p. 130.
[33] Paul Păun, *Les esprits animaux*, Infra-Noir, [Buc.], [1945], p. 6.
[34] G. de Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Fr. Bernouard, Paris, 1930, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

siguranţe în considerarea lumii în unitatea ei indestructibilă. Ce distanţă pînă la suprarealişti şi chiar pînă la Rimbaud, care în celebra scrisoare către Paul Demeny *(Lettre du voyant)* pare a-l repeta pe Nerval: „Ainsi je travaille à me rendre voyant". Dar în *Un saison en enfer,* el scrie: „Într-o seară am aşezat frumuseţea pe genunchii mei. — Şi am găsit-o amară". „Dezordinea sfîntă a spiritului", despre care va vorbi apoi, se defineşte astfel ca o reacţie neliniştită la o ordine de lucruri ce trebuia depăşită, la condiţia umană limitată, ce trebuia ea însăşi depăşită. E parcă o răzbunare pe sine însuşi, ca om al unei epoci în care visul nu-i mai vizitează pe poeţi de bună voie. Visul *trebuie* să se nască şi, născîndu-se, să chinuie o carne nedemnă. „Eu spun că trebuie . . .", „Deci poetul este într-adevăr. . .", „Această limbă va fi . . .", „Să cerem poeţilor . . .", „Astfel lucrez . . ." — sînt toate începuturi de propoziţii aparent foarte sigure şi totuşi exprimînd în subtext mai mult nevoia unei certitudini, decît realitatea ei. Autorul *Iluminărilor* ne dă astfel una din primele mari mărturii ale disperării de a nu mai putea visa. Poezia lui se va naşte din această durere, veghea neîntreruptă, obsedată de mirajul unui vis, îi va alcătui o conştiinţă vinovată, Semnalul fusese dat mai înainte de Baudelarie, în *Mon coeur mis à nu,* (CXVI): „Trebuie *să vrei* să visezi şi să *ştii* să visezi" (s.n.) — două semne ale voinţei, chemată să învingă un eventual deficit.

Avangardismul duce la ultimele lor consecinţe aceste premise. Niciodată nu s-a vorbit atît de mult despre vis în literatură ca la suprarealişti, şi atît de accentuat programatic. Sugestiile date de romantism, la care visul avea, după cum am văzut, un rol funcţional, organic, vin tot mai mult din exterior, ca nişte table ale legii, cărora trebuie să li te supui, sub ameninţarea pedepsei capitale. Nu e de mirare deci că suprarealismul a fost considerat mai întîi o metodă de cercetare psihologică în afara literaturii, dar deosebit de semnificativ ni se pare faptul că, fără nici o dificultate, ea a putut deveni metodă de creaţie literară. Ni se propune astfel o construcţie sistematică a unei copii după un vis autentic. Nerval spunea: „Crezui a înţelege că există între lumea dinafară

și lumea dinăuntru o legătură" etc. Breton vorbește însă de „iluminarea sistematică a locurilor ascunse". La noi, Geo Bogza își propune, repetînd obsesiv: „Vreau să visez viața. SĂ O VISEZ. VISEZ"[35]; — sau, în altă parte; „Vreau visul trăznet . . . Vreau visul voiaj fantastic . . . Vreau visul vis..."[36]. În fine, în *Dialectica dialecticii*, transpunîndu-se totul în termeni psihanalitici, se vorbește despre „dorința de a dori".

Scriitorul romantic părea a ajunge la o concluzie după ce *trăise* o aventură interioară elocventă, avangardiștii, urmîndu-l pe Baudelaire și Rimbaud, *știu* că *trebuie* să viseze și mai știu și *cum* trebuie să arate visul, pentru a obține anumite rezultate calculate dinainte. (Așa se explică de ce metoda asociației întîmplătoare, izvorîtă din reverie, a putut deveni program de creație în suprarealism. La romantici, ea se deducea, cum arată A. Béguin, din viziunea analogică a universului și a omului, ritmurile spontane ale sufletului uman fiind identice, în mic, cu ritmurile universale. La suprarealiști, acesta devine metodă impusă, riscînd nu o dată falsificarea ideii de vis).

Mișcarea de avangardă (vorbim de reprezentanții ei care au depășit simplul amuzament și mimarea unor trăiri autentice), ni se înfățișează astfel ca o încercare disperată a unor oameni cu o acută conștiință a înstrăinării, născută într-o lume haotică, conștiință în criză, exprimată în grup, pentru a masca parcă perfecta singurătate individuală. Căci dincolo de incendiile de o clipă, anunțate în cor revoltat, se simte plîpîirea tînjitoare a unui vis imposibil, neputința de a găsi o ieșire. „Flamme seule, je suis seul" — mărturisea Tristan Tzara, definind de fapt o întreagă categorie de poeți, iar Ilarie Voronca spunea, cu imensă tristețe: „Și-n geamul viziunii, asculți, nu bate nimeni". Revărsarea nervaliană a visului în real, în care suprarealismul vedea o soluție salvatoare, își evidențiază imediat limitele. Departe de a contribui la realizarea omului integral, el nu reușește să treacă de stadiul

[35] Geo Bogza, *Visătorul stelelor*, în *Unu*, I (1928), nr. 4.
[36] idem, *Reabilitarea visului*, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

dezideratelor. Jinduita libertate a individului stăpîn pe sine şi cu autoritate asupra lumii nu a putut fi smulsă din utopie.

Alimentată substanţial de psihanaliză, mişcarea a acceptat ideea că spiritul uman este subordonat unor factori incontrolabili de către raţiune, şi, în acest sens, creditul acordat problemelor subconştientului şi visului a însemnat, involuntar, recunoaşterea înfrîngerii: „Noua învăţătură — scria Saşa Pană — a opus adevărul *altei* voinţe. Voinţa pe care o *executăm;* voinţa teatru, la care omul e doar spectator . . ."[37]. Tristan Tzara vorbise şi el, încă de pe vremea manifestelor dadaiste, despre psihanaliză ca despre o „boală primejdioasă (care) adoarme pornirile antireale ale omului şi sistematizează burghezia"[38]. Şi totuşi, scopul declarat al mişcării era de a construi o nouă literatură, dar mai ales un om nou, în continuă efervescenţă spirituală, care să-şi regăsească, în fine, unitatea cu sine şi cu lumea. Dar cum putea contribui visul la o asemenea performanţă? Conceput ca distrugere a limitelor şi deci ca factor unificator cu universul, el nu putea realiza şi o unitate interioară, căci orice început de cristalizare era subminat programatic de o nouă eflorescenţă destructivă. Mai proprie decît această tendinţă constructivă pare a fi năzuinţa contrară, obsesia mişcării, mai puternică şi mai bine servită de agentul-vis. Unii comentatori (J. P. Sartre, Y. Duplessis) au şi observat de altfel că poziţia suprarealistă faţă de vis este în ultimă instanţă chiar antisubiectivă, prin exces, eul devenind pentru ea un simplu „loc de trecere", cu consecinţe în dezagregarea personalităţii şi atingerea unei impersonale „conştiinţe cosmice". Faptul se observă şi în realizările suprarealiste pe planul creaţiei poetice (în succesiunea rapidă de imagini halucinatorii, ce nu se constituie aproape niciodată ca tot), suprarealismul dogmatic nu ajunge decît arareori la structuri închegate, cît sugerează dinamismul curgerii universale, tensiunea perpetuă spre un ţel nedefinit.

[37] S. Pană, *În subconştient*, loc. cit.
[38] Tr. Tzara, *Lampisteries suivies de Sept manifestes Dada*, J. J. Pauvert, Paris, 1963, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă ne limităm la avangardismul românesc, trebuie să remarcăm că modul în care suprarealismul punea problema visului a fost la început criticat în cadrele mişcării, bineînţeles că de orientările contrarii celei a lui Breton — de constructivism şi variantele sale. Concepţia suprarealistă venea în contradicţie cu ideile despre necesitatea construcţiei subiective a unei a doua naturi, ordonată însă strict logic. De aceea, constructiviştii vor respinge îndeosebi „dezagregarea" prin vis a realităţii, dominaţia, în numele visului, a arbitrarului, care pune stăpînire pe „dictatura spiritului"[39]. De pe aceleaşi poziţii, se va observa unilateralitatea concepţiei ce aşează visul la baza întregii existenţe umane, sau ca factor determinant în crearea operei de artă — iar de aici se va ajunge şi la o critică a abandonării în voia automatismului psihic, proces greu de realizat, fără a falsifica, în stare de luciditate[40]. O adevărată critică a opticii suprarealiste asupra funcţiei visului, depăşind aspectele formale şi punînd în discuţie însăşi esenţa ei, se va realiza în cadrul grupării doar din momentul în care ea se va orienta tot mai mult spre mişcarea revoluţionară. Vor fi condamnate atunci „aerele tulburi, izolarea în poem", falsul avangardism, „cercetat de elucubraţii mistice" şi se vor propune obiective clare, contrazicînd tot ce s-a realizat anterior: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul ştiinţific de azi, ca alhimia în chimia ştiinţifcă"[41]. Dar această răsturnare de poziţii va însemna sfîrşitul primei etape avangardiste româneşti. Suprarealismul postbelic va marca, în acest sens, o întoarcere la programul fixat de A. Breton.

Aşa cum se prezintă în forma ei „clasică", problema visului la suprarealişti rămîne focarul întregii mişcări. De ea depinde interpretarea sensului creaţiei artistice (visul identificat cu imaginaţia creatoare, într-un mod asemănător romantismului), ea explică de ce literatura creată sub această zodie

[39] B. Fondane, *Louis Aragon ou Le paysan de Paris*, în *Integral*, II, (1926), nr. 10, p. 5.
[40] B. Florian, *Suprarealismul în cinematograf*, în *Integral*, I, (1925), nr. 4, p. 12.
[41] Gh. Dinu, *Sugestii înaintea unui proces*, în *Unu*, V, (1932), nr. 49.

Scanned with OKEN Scanner

este în mod esențial o literatură imagistică; ei i se subordonează în mare măsură și concepția despre finalitatea operei de artă (legată aici în special de ideea freudiană despre artă ca eliberare de sub imperiul refulărilor); în fine, această problemă este o componentă fundamentală a concepției despre viață a suprarealiștilor, atrăgînd în jurul ei chestiuni de ordin mai general (revolta, ca stare de spirit permanentă, negația și reconstrucția poeziei).

Nu se poate face aici o distincție prea netă între concepția despre vis ca atitudine generală față de viață, și concepția despre funcția sa estetică, întrucît, nu o dată, a visa înseamnă și a crea operă de artă. Reprezentanții suprarealismului român au lăsat în mai multe rînduri definiția poemului într-o stare de ambiguitate. Saşa Pană vorbea despre „visul (întregire a omului treaz) și corolarul lui, poemul"[42], iar Geo Bogza, se gîndea, în 1931, la o „antologie a visului, povestit simplu, fără nici un meșteșug, un vis fiind frumos prin însăși substanța lui, care nu trebuie alterată de nici un stil sau fantezie creatoare"[43]. Dacă am încerca să găsim totuși o deosebire între „povestirile de vise" astfel preconizate și poemul propriu-zis, diferența s-ar datora doar faptului că „automatismul psihic pur", al cărui rezultat se voia poemul, nu putea atinge starea ideală a visului, izbindu-se de limitările organizatoare ale conștiinței. (Acestea au fost admise totuși, în cele din urmă, de A. Breton). Ceea ce nu înseamnă că visul n-ar fi rămas pe mai departe idealul rîvnit. De altfel, programele mișcării atrăgeau atenția asupra faptului că talentul poetic nu era neapărat necesar, el putînd fi substituit printr-o *practică a poeziei* la îndemîna oricărui visător — consecință extremă a poziției rimbaldiene. (Așa s-au născut, de pildă, *Cîmpurile magnetice*, prima operă suprarealistă). În același sens mergea și cultivarea unor bolnavi stăpîniți de stări delirante (v. Petre Poppescu — Poetul, la gruparea *Unu*), sau a copiilor povestind fără șir evenimente miraculoase dintr-o lume încă în

[42] S. Pană, *La o anchetă*, în *Sadismul adevărului* p. 209.
[43] Geo Bogza, *Reabilitarea visului*, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

curs de organizare (v. Fredy Goldstein, prezentat admirativ de către Gherasim Luca în revista *Alge*).

Funcţia estetică a visului se raliază deci (uneori subordonîndu-se) unei funcţii psihologice mai largi, acţionînd în sensul „întregirii" omului. Suprarealiştii români postbelici consideră chiar că menţinerea mişcării în domeniul pur estetic ar fi o „deviaţie" primejdioasă, întrucît transformarea sa într-un curent artistic riscă, după expresia lor nu lipsită de retorism, „să-l facă acceptat de către duşmanii noştri de clasă, să-i acorde un trecut istoric inofensiv, într-un cuvînt, să-l facă să piardă causticitatea care i-a animat, peste toate contradicţiile lumii exterioare, pe cei care au făcut din revoluţie raţiunea lor de a fi"[44].

„Deviaţionismul", astfel definit, este însă real şi cu caracter de permanenţă, căci terenul pe care s-a impus suprarealismul a fost tocmai acela al artei, al poeziei. Ca o compensaţie consolatoare, a rătăcirii de la o direcţie pur experimentală, poemul va căpăta o configuraţie cît mai apropiată de ceea ce se voia a fi dinamismul trăirii, mobilitatea permanentă a spiritului. Or, în acest proces, visul, care fusese aşezat la baza revoluţionării unui întreg mod de existenţă, trebuia să ocupe locul central, pentru a oferi „modelul". Reabilitarea visului însemna deci şi o repunere a lui în drepturi ca sursă a poeziei: izvorît din subteranele misterioase ale fiinţei, el putea oferi cea mai sigură garanţie a autenticităţii operei.

[44] Gherasim Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

CONDIŢIA MITOLOGICĂ ŞI MAGICĂ A POEZIEI

O definiţie de mare circulaţie la poeţii avangardişti (în speţă la suprarealişti) este cea care vede poezia ca pe o revelaţie a misterului, iar pe poet ca pe un creator de lumi. Ea a avut o pondere deosebită şi în mişcarea de avangardă românească, în care poziţia demiurgică a poetului şi condiţionarea poeziei de cantitatea de necunoscut dezvăluită au fost pe larg dezbătute, mai ales în gruparea de la *Unu* şi în suprarealismul de după război. În concepţia, de pildă, a lui Ilarie Voronca, poemul era o „a doua lumină", descoperind zone necunoscute ale realului şi ale sufletului uman, un adevărat „miracol", „revelaţia de o clipă a invizibilului", iar Saşa Pană, tovarăş de idei, vedea în poet un alchimist al imaginii, reluînd de fapt o celebră formulă rimbaldiană.

Omologarea creaţiei poetice cu misterul şi a poetului cu demiurgul nu aparţine exclusiv suprarealismului. Ea a apărut odată cu accentuarea subiectivităţii în poezie, cînd lumea din-afară începea să-şi piardă din însemnătate pentru creator, fiind subordonată progresiv mişcărilor interioare ale sentimentelor. Este momentul marii ecloziuni romantice, în special a romantismului german, care prin esteticienii săi (un C. G. Carus, Franz Baader, dintre poeţi, Novalis), încearcă, cum am văzut, o acţiune de identificare a ritmurilor interioare cu

Scanned with OKEN Scanner

marile ritmuri ale cosmosului, numind în *extaz* starea binecuvîntată în care se poate realiza sinteza celor doi termeni. Principiul analogiei universale, al corespondenţelor, enunţat încă de Swedenborg, permitea, în aceste clipe de extaz, adică atunci cînd graniţele individuale erau înlăturate şi fiinţa comunica direct cu natura şi divinitatea, o astfel de acţiune. Rezultat al acestei stări excepţionale, poezia primea atributele unui proces de cunoaştere, ea se împărtăşea în mod organic din secretele printre care lua naştere. Este aici în germene ideea că la originile poeziei stă o altă realitate, care e spiritul universal, cu mişcările lui insesizabile, pe care ea poate şi trebuie să le cunoască; e un „altceva" ce trebuie scos de sub crusta realităţilor superficiale, pentru a fi „revelat". Între poezie şi acest „altceva" secret ar fi prin urmare o relaţie de ordin magic, acel paralelism structural ascuns, care permite uneori identificarea lor. (Este unul din miturile romantice exemplare, despre care vorbeşte A. Béguin în cunoscuta sa carte despre sufletul romantic, alături de mitul sufletului — centru interior misterios — şi al inconştientului, ca depăşire a eului, paralel cu natura). Or, poetul trăind o lume analogă cu macrocosmosul, nu poate pretinde, în virtutea aceluiaşi principiu magic, o identificare cu demiurgul?

Baudelaire şi mai ales Rimbaud (urmaţi de simbolişti şi expresionişti), au repus în discuţie, cu patosul marilor iluminaţi, această problemă. Primul, preluînd de la romantici principiul analogiei micro-macrocosm va include în chiar definiţia simbolului şi metaforei o notă de ocultism, considerînd aceste elemente ca un mijloc de comunicare cu o realitate ocultă. Cel din urmă va acorda procesului de creaţie o tensiune mereu în vecinătatea revoltei: poetul devine, prin chiar condiţia lui de magician, un individ respins de societate, un „mare blestemat". „Inefabila tortură" care este acea dereglare a tuturor simţurilor, în ultimă instanţă însăşi poezia, cere din partea lui „toată credinţa", „toată forţa supraumană", el devine „marele bolnav, marele criminal, marele blestemat — şi supremul Savant". Căci el, cum spune poetul, „ajunge la necunoscut", la

Scanned with OKEN Scanner

chintesențele pe care doar un adevărat maestru al magiei le poate atinge.

Poeții de avangardă și, printre ei, și avangardiștii români, își vor însuși *această* viziune asupra poeziei, în care își găsesc loc, alături de alte elemente definitorii, și revolta, opoziția, damnarea. „Poetul — scrie Ilarie Voronca — comunică cu Dumnezeu: glasul lui are răsfrîngeri de dincolo"[1], el e un privilegiat care pretinde un alt mod de înțelegere, apropiat de starea romantică de extaz și care nu e la îndemîna oricui. Or, pentru a ajunge „dincolo", la misterul rîvnit, la acea ultimă realitate, principiu al tuturor lucrurilor, trebuie învinse nenumărate obstacole, și acestea sînt tocmai formele de poezie și artă tradiționale, învechite, ce au îndepărtat poezia de esența ei, adică de realitatea originară, propunînd expresii inadecvate, false.

Întoarcerea la origini este, în mișcarea poetică de avangardă, una din marile obsesii. Un motiv mitologic caracteristic se insinuează în acest mod aici. Căci, ce este mitul, dacă nu o întoarcere la începuturi, pentru a le explica, pentru a le face exemplare? Futurismul, prima mișcare radicală a avangardei poetice europene, preconizînd „distrugerea sintaxei", dispunînd substantivele după hazardul nașterii lor, a lansat, prin teza „cuvintelor în libertate", tocmai ideea necesității ca poezia să se întoarcă, printr-un proces negativ, la un astfel de timp poetic originar; idee ce va fi reluată, în termeni și mai radicali, de dadaism: a face *tabula rasa* din tot ce s-a creat pe tărîm artistic pînă la el. Urmările acestei acțiuni destructive nu pot fi echivalate decît cu haosul primordial, situație în care principiile contrarii se egalizează, stare amorfă de dinaintea creației. La futuriști, ca și la dadaiști, există într-adevăr această libertate haotică. Elementele nu se mai leagă între ele, ci plutesc „incoerent real" cum va spune mai tîrziu un avangardist român. Există aici o adevărată fobie a structurii, un refuz al ei categoric și această stare servește în mod

[1] I. Voronca, *Note despre poem și antologie*, în *Integral*, III, (1928), nr. 13—14, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

exemplar ca argument pentru definirea ca demiurg a poetului: el va fi elementul organizator, principiul unei noi structurări a lumii. Poezia își însușește astfel, în epoca mai nouă, din ce în ce mai mult, o condiție mitică; nu numai printr-un paralelism de motive, ci prin chiar substanța ei. Definită ca revelație a misterului existenței, poezia este ea însăși o oglindă a nașterii lumilor, o explicație vie a acestei nașteri: un *mit*.

O formă prevestitoare a condiției mitice a poeziei este simpatia pe care poeții moderni o manifestă pentru arta popoarelor primitive. Încă Rimbaud, în *Alchimie du verbe* vorbea despre dragostea ce o poartă „picturilor idioate", „pînzelor de saltimbanci", „miniaturilor populare", găsind în schimb „derizorii celebrităţile picturii şi poeziei moderne". Pe urmele lui, ca și ale altor artiști moderni (Apollinaire, Picasso, etc.), Marcel Iancu scrie în niște *Însemnări despre artă*[2] că: „Arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive sunt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adîncimi, organice, fără cultura frumosului". Și mai departe: „Artele populare: cele mai puternice exemplare standard ale sensibilității. Toporul creează mereu din început pe tabula rasa". Transpare aici ideea atît de dragă reprezentanților artei moderne, că viața, ca dat primar, este cu mult deasupra oricărei forme a frumosului; ei vor căuta ceea ce e *organic*, neîncadrat într-o formulă de artă, neprelucrat deci, liber de orice constrîngere dinafară.

Poezia va ambiționa și ea la atingerea treptei primordiale. Obsesia „pămîntului virgin" va deveni astfel o permanență. Suprarealiștii o vor cultiva îndelung, scrierile lor, de la manifeste la creația propriu-zisă, vorbesc la fiecare pagină despre ea. André Breton, de exemplu, se ocupă pe larg în manifestele suprarealismului de problema originilor poeziei. Chestiunea se pune, după el de „a urca la izvoarele imaginației poetice și, mai mult, de a se menține acolo"[3]. Condiția ei tradițională de a comenta o realitate sau de a imagina o alta, ar fi deci insuficientă. Poezia nu se mai poate mulțumi cu atît, ea tre-

[2] *Contimporanul*, III, (1924), nr. 45, p. 7.
[3] A. Breton, *Manifestes . . .*, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

buie să asiste la procesele cele mai intime ale lumii, la însăşi naşterea ei. Foarte aproape de postulatul bretonian e Geo Bogza, cînd fixează pentru poezie cerinţa de „a ne contopi într-un plan încă neviciat de nici una din formulele codurilor de maniere"[4], ca şi Saşa Pană, care scrie categoric: „Totul se va reduce la expresia primară şi geneză nouă va porni de la punctul unic supravieţuitor"[5]. Din acest punct, apelul susţinut al suprarealiştilor la psihanaliză se luminează mai deplin. Îi interesa în primul rînd lumea ascunsă a inconştientului, pentru că aici presupuneau a se ascunde (conform preceptelor freudiste), mobilurile primare ale tuturor actelor umane, şi nu pentru a plasa în această zonă poezia ca *observator,* ci pentru a o institui ca *o altă geneză.* Ea putea deveni în felul acesta o adevărată „experienţă a spiritului" deoarece *poezia se năştea sub propriii ei ochi.* (Căutînd prelungirile mitului în viaţa modernă, Mircea Eliade găseşte, pe bună dreptate în Freud pe unul dintre slujitorii mitului, prin două elemente: „beatitudinea originii şi a începuturilor fiinţei umane" şi „ideea că prin amintire sau printr-o întoarcere înapoi se pot retrăi anumite incidente traumatice ale primei copilării"[6]. Că este aşa, o probează afirmaţiile lui A. Breton din primul manifest suprarealist: „spiritul care se scufundă în suprarealism retrăieşte cu exaltare cea mai bună parte a copilăriei sale . . . poate copilăria e aceea care apropie cel mai mult de adevărata viaţă". Ceea ce reia de fapt unele idei psihanalitice fundamentale despre reminiscenţele în subconştient ale primei copilării).

Dar cum se poate ajunge la starea primară, nealterată de o formă restrictivă? Răspunsul îl găsim la Breton: printr-o gîndire (poetică) nesupusă tiparelor. Or, tiparul gîndirii e logica şi atunci unica soluţie ar fi să se ajungă la o stare a gîndirii, *pură,* care ar ilustra şi „funcţiunea ei reală": automa-

[4] Geo Bogza, *Profesie de credinţă pentru grupul Alge,* în *Unu,* IV, (1931), nr. 35.

[5] S. Pană, *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu,* în *Unu,* V, (1932), nr. 45.

[6] *Aspects du mythe,* Gallimard, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

tismul psihic. Metoda ar trebui să deschidă calea spre o altă realitate, care de fapt e o rezultantă a visului şi stării de veghe (după chiar definiţia lui Breton), combinaţie nedecisă de spirit şi materie, un haos simbolic, ceea ce avangardiştii români vor numi cu termenul de *semitrezie*. Imaginea, element de bază în suprarealism, ar echivala în acest caz cu o primă formă născută din haos, singurul ghid al spiritului. Condiţia demiurgică a poetului e asigurată, şi ea e şi mai mult pusă în lumină dacă facem apel la definiţia preluată de suprarealişti, dată de P. Reverdy imaginii: „creaţie *pură* a spiritului", deci necontaminată de vreo formulă cunoscută, căci cele două realităţi sînt, „mai mult sau mai puţin îndepărtate". Totul e situat încă în faza de dinaintea creaţiei, cînd elementele există în stare pură, fază evident mitică, subliniată şi mai mult de intervenţia demiurgică a poetului, care forţează elementele să se unifice. Faptul că o condiţie a imaginii e distanţa dintre termenii componenţi evidenţiază necesitatea unei puteri unificatoare, încît se poate spune că această distanţă măsoară exact cantitatea de spirit creator. Ideea de invenţie perpetuă (la *75 H. P.*, Voronca scria de trei ori cu litere mari cuvîntul INVENŢIE), trebuie ataşată şi ea ca element definitoriu pentru orientarea în sens mitic a poeziei de avangardă. A inventa mereu ceva înseamnă a începe totul de la acea tabula rasa, înseamnă a nu repeta nimic, a asigura mişcarea continuă a poeziei, ferind-o de anchilozare.

Nu mai puţin obsedantă decît întoarcerea la origini a poeziei este la poeţii avangardei suprarealiste noţiunea de *mister*. Ei simt nevoia de a consacra drept misterioasă activitatea de creaţie, care trebuie să participe într-un fel sau altul la revelarea acestui necunoscut despre care vorbea şi Rimbaud. E blazonul ei de noblеţe această străbatere a misterului. Peste tot în scrierile avangardiste cu caracter teoretic apare ideea necesităţii misterului. A. Breton va exprima-o atunci cînd, în aceleaşi *Manifeste* va vorbi despre o paralelă posibilă între cercetările suprarealiste şi alchimie, văzînd-o în echivalarea „pietrei filozofale" cu elementul ce va permite imaginaţiei omului să-şi ia asupra tuturor lucrurilor o „revanşă străluci-

inv. 43203

Scanned with OKEN Scanner

toare" şi cînd va cere „ocultizarea profundă, adevărată a suprarealismului". Peste elementul mitic se va suprapune astfel un element magic, tot Breton afirmînd că „totul pentru suprarealism a fost de a se convinge că pusese mîna pe materia primă, în sens alchimic, a limbajului"[7]. Metoda analogă cu magia era acelaşi automatism psihic pur. Se observă imediat că atributele de ocult şi misterios sînt impuse cu voinţă unei anume realităţi ce trebuia să constituie obiectul poeziei. Resortul secret al acestei tentative nu e altul decît, cum remarcă cu fineţe B. Fundoianu în *Faux traité d'esthétique*, nevoia de a face misterioasă o realitate prea inteligibilă. Cum însă „ocultizarea" realului se realizează tot pe cale speculativă, dovada e făcută că înseşi „suporturile existenţiale" ale poetului au slăbit, deci şi încrederea sa în misterul existenţei[8]. Aragon recunoscuse indirect acelaşi lucru, definind în *Traité du style* suprarealismul ca „inspiraţie recunoscută, acceptată şi practicată"[9].

O consecinţă a investirii lucrurilor cu o sarcină misterioasă este pentru poezia de avangardă definirea actului de creaţie ca participînd la un principiu magic. Odată admisă ideea că poetul deţine forţe superioare, ghidate şi ele la rîndul lor de mişcări cosmice mai adînci, nu era greu să se ajungă la o astfel de poziţie. Procesul de subiectivizare progresivă pe care l-a suferit poezia modernă atinge aici un punct extrem. Cînd citim o afirmaţie precum „aparitiile naturii — o reprezentare a noastră în afară"[10], înţelegem că nu sîntem departe de poziţia demiurgică şi magică a creatorului de artă. El vorbeşte în termeni artistici şi poetici şi e atît de mult adîncit în crearea propriului univers, încît ajunge să identifice la sfîrşit, în el, singura realitate existentă.

Se întîmplă deci că domeniul pur poetic este asimilat realităţii externe, pe care chiar o substituie. Poetul acţionează

[7] A. Breton, *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, în *Manifestes ...*
[8] B. Fondane, *Faux traité d'esthétique, Essai sur la crise de réalité*, Denoël, Paris, [1938], pp. 86—87.
[9] L. Aragon, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928, p. 187.
[10] M. H. Maxy, *Demonstraţia plastică internaţională a „Contimporanului"*, în *Contimporanul*, III, (1924), nr. 49 p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

ca și cum o stranie uitare a realului s-ar fi produs, ca și cum nimic din ceea ce îl înconjoară n-ar aparține decît universului spiritual pe care însuși l-a creat. Ca în legenda biblică, el pare a fi în posesia acelui magic cuvînt care construiește, prin simpla sa rostire, lumile. Și pentru el, „la început a fost Cuvîntul". Ne aflăm aici în plin centru al concepției magice. În modul cel mai uimitor cu putință, dorința poetului cheamă la realitate un întreg univers, numindu-l. El este cercetat de „ideea răscolitoare că fantomele pot fi forțate să apară", de „tainica teroare a prezențelor misterioase care încep să se desluşească, forțate de bagheta magică a așteptării, a căutării"[11]. Lumea ar fi plină de „virtualități objectivale" ce așteaptă să fie chemate la o formă concretă. Altcineva caută sprijin, pentru o mai cuprinzătoare înțelegere a noilor descoperiri științifice, ca de exemplu geometria noneuclidiană, în „materialismul fulgerător și malefic al magiei negre"[12].

Interesant e că majoritatea poeților ce susțin principii de această natură resping categoric ideea unei imixtiuni în concepțiile lor a unor implicații de ocultism propriu-zis, pretinzînd a realiza procese de tipul „obiectivării" dorințelor, în afara oricărui misticism. E vorba de fapt de o preluare și împingere la extrem a unor idei dintre cele care stau la baza însăși a psihanalizei. Freud e pus încă o dată la contribuție, acordîndu-se concepției lui o aură magică: dacă dorința este elementul motor al vieții noastre sufletești și dacă poetul sparge, în favoarea dorinței, orice îngrădire exterioară (citește *cenzură*) este firesc ca dorința să se reverse în afară, dincolo de orice opreliști, transformîndu-se dintr-un factor reprimat într-unul creator. În ultimă instanță, avem de-a face cu o poetizare, o mitologizare mai degrabă, a procesului de creație a poeziei. Ideea de inspirație (cu o ușoară coloratură psihanalitică) este metaforizată. Poetul se complace în această construcție mitică, acordînd limbajului o funcție perturbatoare, ca și cum ar fi investit cu o magică putere: „Singur langajul poetului — scrie Gellu Naum în *Castelul orbilor* —

[11] Gellu Naum, *Medium*, 1945, p. 41.
[12] Gherasim Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique*, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

incoerent încă și vag, acest langaj al *perturbațiunii*, acționează și transformă. Depărtîndu-se de miturile osificate, efortul poetic poartă în vîrtejul *perturbațiunii* actuale a spiritului, ca pe un imens sîmbure amenințător, mitul tulbure la ora aceasta al unei lumi viitoare"[13]. Interferența dintre mitologic și magic, așa cum apare ea în cazurile amintite, ne duce cu gîndul la natura ritualului mitic și la funcțiile pe care le cumulează la popoarele primitive. Mircea Eliade, cercetînd această latură a mitologiei, vorbește despre funcția de reactualizare a timpului mitic al creației, proces ce asigură o „trăire", a mitului, dar și puterea de a stăpîni un anume univers și de a interveni în transformarea lui. Or, actul creației, așa cum e văzut de poeții avangardiști, nu e altceva decît o astfel de reactualizare și trăire a unui timp presupus originar și, în același timp, o situare în poziție demiurgică; o echivalare a lui cu ritualul mitic nu e prin urmare hazardată.

Analogii cu preceptele unei concepții magice găsim în chiar sistemul imagistic al poeziei de avangardă. Dacă în definiția dată de P. Reverdy imaginii se putea descoperi situarea poetului ca demiurg, ea nu este mai puțin aptă a fi subsumată sferei magicului. Apropierea a două realități foarte îndepărtate între ele are ceva din „tehnica transferului dirijat" al „sarcinii magice", despre care vorbește Lucian Blaga, tehnică identificabilă în „vrajă" sau ritual. Autorul *Gîndirii magice* observase, de altfel, o anume „particularitate psihoidă" a acestei sarcini, regulile ei de „comportare" asemănîndu-se cu „legile asociației reprezentărilor"[14]. Un astfel de paralelism al imagismului suprarealist cu transferul dirijat e posibil, întrucît ambele fenomene emană dintr-un principiu comun: al analogiilor universale, fundament al oricărui ezoterism. Or, suprarealiștii în frunte cu André Breton, sugerează nu o dată asemenea raportări și înrudiri. Frapează apoi, în același sens, asemănarea dintre funcția ideii magicului, care e, după Blaga, a unei „locotenențe cognitive", cu înțelesul că această idee re-

[13] G. Naum, *Castelul orbilor*, Buc., 1946 (Colecția suprarealistă), p. 16.
[14] L. Blaga, *Despre gîndirea magică*, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1941, pp. 127—129.

Scanned with OKEN Scanner

zumă sau substituie mai multe elemente intermediare, necunoscute, şi funcţia imagismului avangardist care, apropiind realităţile îndepărtate, omite să le motiveze unificarea. Rămîne să înţelegem că ea s-a realizat în virtutea acelor analogii cosmice secrete. Credinţa participării la viaţa cosmică, foarte puternic fixată în conştiinţa poetului, îi conferă în plus, asemeni alchimistului metalurgist, orgoliul de a putea să încerce o „unificare a cosmosului despicat prin creaţie“[15].

Dacă ne întoarcem puţin înapoi, şi ne întrebăm ce înţelegea Rimbaud prin formula „alchimie du verbe“, vom observa, făcînd raportările necesare, concepţia foarte cuprinzătoare pe care acest mare precursor al avangardei o avea despre poezie: orice cuvînt, orice realitate, indiferent de calitatea ei, putea fi transformată în poezie după cum, în metalurgia magică, orice metal putea fi transformat în aur. Urmaşii au preluat şi această idee ducînd-o, cum se întîmplă de obicei, pînă la ultimele limite.

Într-adevăr, în nici o altă mişcare poetică anterioară nu s-a făcut atît de mult simţită nevoia de a poetiza realul, de a transfera asupra lui ceva din individualitatea poetului. Avangardismul încearcă să transfigureze fiecare element al universului ambiant, pentru a crea, cum s-a remarcat, o adevărată mitologie a cotidianului. Setea de poezie, tendinţa de a revărsa în afară o interioritate de mare bogăţie a trăirii, sfîrşeşte printr-o obiectivare de fapt a sentimentelor, explicată în mod surprinzător de Baudelaire, cu mult înainte de apariţia mişcărilor poetice mai noi. „Se întîmplă uneori, nota el, că personalitatea dispare şi că obiectivitatea, care este proprie profeţilor panteişti, se dezvoltă în tine atît de anormal încît contemplarea obiectelor exterioare te face să uiţi propria ta existenţă şi să te confunzi curînd cu ele“[16]. Se află aici, în germene, cultul obiectului, generator al unei adevărate mitologii în mişcarea suprarealistă. Acest cult, atît de răspîndit la

[15] M. Eliade, *Cosmologie şi alchimie babiloniană*, „Vremea“, Buc. 1937, p. 73.

[16] cf. G. Cattaui, *Orphisme et prophétie chez les poètes français* (1850—1950), Plon, [Paris], 1965, p. 104.

avangarda franceză, ocupă un vast spațiu în scrierile suprarealiștilor români postbelici, constituind una dintre problemele cele mai viu discutate.

Vom observa de la început că în esență poziția lor față de obiect nu diferă de cea a suprarealismului francez. Dar ce este obiectul suprarealist și care sînt funcțiile lui? Definiția clasică, acceptată chiar de A. Breton, a fost dată de Salvador Dali: obiectul suprarealist este un „obiect care se pretează unui minim de funcționare mecanică și care e bazat pe fantasme și reprezentări susceptibile a fi provocate prin realizarea actelor inconștiente"[17]. Substanța obiectului suprarealist n-ar fi deci altceva decît subiectivitatea creatorului, concretizată într-o anumită formă exterioară. Mai mult, reprezentările și fantasmele (= imaginația creatoare) sînt considerate a fi produsul actelor inconștiente — afirmație de loc nouă, situînd obiectul în zona automatismului psihic pur. Astfel conceput, el nu e decît un substitut al limbajului poetic, un factor compensator al unei insuficiențe puternic resimțite. Poetul, ca forță generatoare a unui univers particular, nu mai găsește satisfacții depline în sfera pur literară, poziția lui demiurgică se simte lezată, de vreme ce universul material iese de sub autoritatea sa. Dar, întrucît ceea ce a fost o dată creat rămîne ca atare, el va încerca o *transformare* a creației presupus divine, prin schimbarea sensului obiectelor, însă nu va rămîne străin nici de tentativa de a adăuga creației cosmice o alta, descinzînd din propria sa viață sufletească. De prima acțiune se leagă, campania inițiată de suprarealiști pentru degajarea obiectelor de finalitatea lor firească, intreprindere calificată de ei înșiși drept „dezrădăcinare" *(dépaysement)*, sau înstrăinare. În funcție de această „voință de dezrădăcinare din tot" se va da însăși definiția suprarealismului, ceea ce ne spune cît de important era în contextul actelor mișcării demersul respectiv. A vrea să înstrăinezi obiectul de cosmosul în care s-a născut înseamnă să te înstrăinezi tu însuți

[17] cf. A. Breton, *Situation surréaliste de l'objet*, în *Manifestes du surrealisme*, J. J. Pauvert, [Paris], [1962], p. 331.

Scanned with OKEN Scanner

de acel univers. La baza procesului stă, prin urmare, un conflict neîmpăcat cu lumea, o dușmănie ce se traduce într-o negație categorică. Poetul nu mai vrea să știe decît de propria individualitate, însă, aparent, refuză a se retranșa în această individualitate, creînd iluzia unui contact cu realul. Dar realitatea externă nu e decît o proiecție a eului (și încă un eu cu puternice rădăcini inconștiente) sau, mai clar spus, e acceptată doar acea parte a „realului" care se bucură de participarea subiectivității.

Ambiguitatea situației e întreținută cu grijă de suprarealiști. Reprezentanții săi români vorbesc cînd de „negarea falsei realități exterioare"[18], cînd despre acțiunea de „a pune de acord realitatea interioară și realitatea exterioară" cu scopul de a depăși „conflictul sfîșietor dintre noi și lume"[19]. Cu adevărat valabilă rămîne aici doar prima propoziție, o împăcare cu lumea externă fiind imposibilă, deoarece ea nu e acceptată decît într-o altă formă, deosebită de cea proprie ei, o formă impusă de poetul-demiurg: „Multiplele posibilități de simbolizare pe care le poate lua impulsiunea, vor da lumii de mîine o înfățișare corespondentă delirului nostru interior"[20] — afirmație ce se suprapune exact definiției clasice a lui Dali: se reține din „metoda paranoiac-critică" a aceluiași ideea de „a realiza material această lume delirantă a iraționalității concrete"[21].

Față de celelalte orientări ale mișcării de avangardă, suprarealismul aduce în unghiul de vedere asupra obiectului cîteva note specifice. Manifestul pictorilor futuriști conținea și el cerințe precise, relative la această problemă. Principiul care le subordona pe toate era însă afirmarea dinamismului. Obiectul era privit încă dintr-un punct de vedere pictural, ca valoare plastică vitalizată de acel „avînt continuu" al sufletului futurist. Pe un Umberto Boccioni, autorul manifestului, îl

[18] Gherasim Luca, *Le vampire passif*, p. 173.
[19] G. Luca, D. Trost, *op. cit.*, p. 7.
[20] G. Luca, *Le vampire passif*, pp. 67—68.
[21] cf. Y Duplessis, *Le surréalisme*, Quatrième edition revue et corrigée, P. U. F., 1958, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

interesa întîi de toate expresia acelei rețele de forțe vii care leagă obiectul de mediul ambiant (el vorbește chiar de un „obiect-ambianță"), transformîndu-l într-un nucleu energetic. Marinetti afirmă „substituirea psihologiei omului cu obsesia lirică a materiei", paralel cu distrugerea eului în literatură și „manifestarea dinamismului obiectelor"[22]. Toate aceste puncte nu sînt însă decît o afirmare a realului, o impunere a materialității lui, chiar cu voita nedreptățire a factorului subiectiv, afirmare explicabilă prin atracția unei civilizații dinamice. Avem de-a face cu un fel de expresionism căruia nu i se recunoaște subiectivitatea. Constructivismul va proceda într-un mod asemănător, încercînd să traducă totul în termeni materiali, însă structurați, de data aceasta, după un strict tipar, rațional, vizînd adesea construcția intelectuală pură. Suprarealismul se distanțează însă și mai mult de obiectele reale, renunțînd la elementul rațional și impunînd o a doua realitate care o concurează pe cea dintîi și o anihilează simbolic. El duce spre extreme în speță inițiativa expresionistă.

Înainte de a fi creație autonomă față de realitatea externă, obiectul suprarealist e un obiect alienat. Sub forma *obiectului găsit*, el reprezintă o primă treaptă a dezrădăcinării, întrucît, plasat într-o altă ambianță, în alte relații, exprimă simbolic participarea la un „dezechilibru" cosmic. În esență, problema ce se pune aici e de a anula funcția utilitară anterioară a obiectului și a-i acorda o „funcțiune simbolică" (simbolicul ar acoperi o realitate necunoscută, misterioasă, de unde și neliniștea pe care un asemenea obiect o provoacă). Cel ce „găsește", adică poetul, are deplina libertate de a acorda lucrurilor semnificația pe care o dorește sau, pur și simplu, de a țese în jurul lor o plasă misterioasă, în care orice semnificație explicită se pierde. Criteriul de apreciere a acestei acțiuni nu mai este cel al creației propriu-zise, lucrul netrebuind să fie neapărat creat de „autorul" său. Este suficientă *alegerea* lui, ceea ce implică evident o participare afectivă și crearea unui

[22] cf. Fr. Flora, *Saggi di poetica moderna* (Dal Tasso al surrealismo), Messina — Firenze, [1949], p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

nou punct de vedere, a unui „gînd nou pentru acest obiect"[23]. E cazul acelor „ready-mades", obiecte fabricate ale lui Marcel Duchamp — un urinoar reintitulat fîntînă, o roată de bicicletă semnată şi expusă — expresie a unei intenţii polemice, aceea de a compromite noţiunea de artă, de a insulta capodopera. Deocamdată avem de-a face cu o simplă schimbare de nume, care trebuie să atragă după sine şi o schimbare de structură (idee extrasă iarăşi din arsenalul ştiinţelor oculte). Pasul următor va fi acordarea către obiect a unor funcţii mecanice, idee pe care o dădea Salvador Dali în definiţia citată. Ea a fost reluată şi dezvoltată mai ales de A. Breton, cînd, sub formula „manechinului suprarealist", ia în discuţie problema invaziei mecanicului în materia vie şi a consecinţelor ei pe planul existenţei. Şeful mişcării reţine în primul rînd aspectul neliniştitor al obiectului-manechin, ameninţarea pe care el o ascunde, provocarea misterului. Tulburarea noastră ar veni din această mai accentuată înstrăinare de natural, generatoare de angoasante surprize. Contrastul neaşteptat poate da naştere şi umorului (Breton reţine şi acest element), însă un umor ambiguu, apărut în vecinătatea spaimei, consecinţă a unei viziuni teratologice.

O acţiune ce agravează la extrem alienarea obiectului este de a crea în marginea universului existent forme parazitare. Ele pot fi identice în aparenţă cu cele reale — vezi zahărul cubic fabricat din marmoră de M. Duchamp sau ceasurile atîrnate ca nişte rufe într-un tablou de Dali — mod de a spune că a trăi în real e a te supune aparenţelor, că nu poţi acorda realităţii un credit prea mare; în acest caz, cum observă J. P. Sartre „obiectivul se distruge şi trimite dintr-o dată la subiectiv, pentru a se descalifica realitatea"[24]. Din „noua creaţie" fac parte şi obiectele imaginare — după A. Breton obiectul oniric, obiectul fantomă etc. — care nu au o relaţie strînsă cu lumea externă, refuzîndu-i categoric calitatea de model,

[23] M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Ed. du Seuil, [Paris], [1959], p. 36.
[24] J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1964. pp. 222—223.

traducînd plastic mişcări sufleteşti incontrolabile. Într-o astfel de construcţie s-a exersat multă vreme un sculptor de talia lui Hans Arp. Este punctul maxim al afirmării poziţiei demiurgice a artistului; ieşit din cadrul limitativ al limbajului, el intervine nestingherit în chiar substanţa materială a lumii.

Suprarealiştii români, îndeosebi un Gherasim Luca, Gellu Naum, se arată interesaţi mai ales de mecanismul naşterii obiectului, de relaţia lui cu subconştientul uman, pornind de la ideea general acceptată în cadrul mişcării că mobilul acestei naşteri este *dorinţa*. Ei construiesc pe acest temei un întreg eşafodaj de explicaţii, cu o seriozitate savantă, cu argumente destul de confuze, prin care trec alături Freud, Hegel şi Lenin. Ceea ce interesează aici e aerul lor mitologic, de pură imaginaţie, căci avem de fapt în faţă o traducere pe plan mitic a procesului de inspiraţie, deci o explicaţie poetică.

Totul porneşte de la refuzul unei realităţi supuse în prea mare măsură unor legi rigide ce uniformizează fluxul existenţei. Legea, tiparul, regula, sînt simţite ca nişte obstacole în faţa exprimării depline a capacităţilor umane. De la această stare de jenă se ajunge pînă la negarea a înseşi cauzalităţii universale, poetul suprarealist căutînd tocmai acele mişcări, acele situaţii care nu se supun raportului cauză-efect, care par a emana dintr-o sursă misterioasă, inexplicabilă. „Încercăm să depăşim răceala cauzalităţii universale", se spune în manifestul suprarealist al lui G. Luca şi D. Trost, *Dialectique de la dialectique* — actualizare a veşnicei nemulţumiri avangardiste în faţa organizării raţionale a lumii, afirmare a unei concepţii antipozitiviste. Depăşirea recii cauzalităţi s-ar putea realiza prin captarea permanentă a *hazardului obiectiv*, a neprevăzutului care, după Saşa Pană „ţîşneşte din ciocniri fortuite şi întru aflarea lui nu cere mînă judecăţii"[25]. Izvorul este de data aceasta Lautréamont, cu celebra lui definiţie a frumosului ca întîlnire fortuită a unei umbrele şi a unei maşini de cusut pe o masă de disecţie. Urmaşii suprarealişti extind mult definiţia, exploatîndu-i valenţele umoristice (*„umorul obiec-*

[25] S. Pană, *Sadismul adevărului*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

tiv") și posibilitățile de surpriză în ordinea hazardului. Situația obiectului suprarealist este astfel condiționată de exprimarea întîlnirilor întîmplătoare ducassiene, el nefiind, în ultimă instanță, decît expresia materializată a unor stări interioare, supuse principiului general al imagisticii suprarealiste: hazardul obiectiv va întruni obiecte foarte îndepărtate între ele, care se simt înstrăinate unul față de altul, însă reunite într-un alt plan, prin simpla schimbare a semnificației lor; ele nu vor mai însemna ceea ce au însemnat în locul lor firesc din realitate, deci se anulează funcția utilitară, dar vor primi în schimb un sens poetic, generat de surpriza pe care alăturarea lor o provoacă, de neliniștea și „misterul" întîlnirii lor. Există la suprarealiștii români postbelici o adevărată frenezie în încercarea de a extinde fără limite realitatea hazardului. „Împingînd automatismul pînă la limitele lui cele mai concrete și absurde — se spune în aceeași *Dialectică a dialecticii* — (supraautomatismul, talismanul simulacru), obiectivizînd în mod neîntrerupt hazardul și obligîndu-l să renunțe la caracterul său de raritate provenind din descoperirea obiectului găsit . . . noi îndepărtăm ideea insuportabilă de a nu putea să-l captăm mereu". În poemele lor ei fac, nu o dată, elogiul obiectelor straniu învecinate, ca în acest pasaj de G. Luca din *Un lup văzut printr-o lupă*[26]: „Obiectele suav-eteroclite, vinele, o mustață, o chitară, un fulger, pianul aruncat pe fereastră, o pălărie din care o foarte frumoasă femeie consumă macaroane, cîteva degete, un ac de cravată, o canapea pe care putrezește un pat . . . capătă o semnificație voluptuos modernă, întîlnirea dintre obiecte împrumutînd catifelatul nebuloasei și catastrofalul unei întîlniri de planete . . ." Pe planul creației obiectelor se încearcă revenirea la aceeași stare originară, mitică, încă neordonată de legi, situație analogă viziunii freudiene asupra inconștientului uman.

Într-adevăr, sub definițiile și comentariile lor se ghicește o puternică bază psihanalitică. Ea străbate pînă în zona în-

[26] G. Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, Ed. „Negația negației", Buc. [1945], p. 49.

străinării obiectului de funcţiunea lui reală, în care e lesne de recunoscut conflictul dintre „principiul plăcerii" şi „principiul realităţii", noţiuni psihanalitice desemnînd, pe de o parte libera acţiune a dorinţei şi pe de alta dominarea şi adecvarea şi de către eul cenzor, la exigenţele realităţii. Anulînd funcţiunea utilitară a obiectului, suprarealiştii neagă de fapt acel principiu al realităţii, încercînd o descătuşare a dorinţei din captivitatea eului raţional. De aceea, ei urmăresc înlăturarea *eului* ca obstacol şi impunerea *sineului* freudian haotic, adică a inconştientului liber, unica situaţie recunoscută ca propice creării obiectului suprarealist. Formula „a te lăsa zăpăcit de obiecte" (G. Luca) spune destul despre acest fapt, ca şi explicaţia funcţiunii obiectului care ar fi de „a inaugura între oameni... relaţiuni sprijinite pe un inconştient colectiv în stare de veghe"[27], ceea ce ne apropie de noţiunea bretoniană de „cîmp psihofizic total" (de fapt celebra *suprarealitate*). *În* acelaşi sens converg şi afirmaţiile lui Gellu Naum despre aşa zisa „mediumnitate" a tuturor oamenilor, regăsibilă şi la G. Luca în „metoda somnambulică a obiectanalizei".

Se naşte astfel, încetul cu încetul, o mitologie a inspiraţiei, învăluind fazele reale ale pregătirii şi realizării operei într-o aură legendară. Întreg procesul s-ar produce între dorinţă şi obiect, opera fiind rezultatul „transformării dorinţei în realitatea dorinţei"(G. Luca). Încă o dată, după cum se arătaseră interesaţi de procesul de naştere al poeziei, creînd o poezie-narcis, care-şi descrie propria naştere, suprarealiştii îşi extind acest interes la creaţia, reductibilă tot la poezie, a obiectelor. Ei vor să pătrundă în secretele cele mai intime ale actului creator, pe care încearcă să şi-l explice pe etape, concretizînd fazele lui cele mai inefabile. Obsesia participării la creaţie iese şi acum la iveală: „Cunoaşterea mişcării lor (a obiectelor) spre objectivare, spre forma în care ne vor pătrunde în viaţă cu insinuarea caracteristică fantomelor... această fază în care obiectul ne aşteaptă şi ne caută cu aceeaşi

[27] G. Luca, *Inventatorul iubirii, urmat de Parcurg imposibilul şi de Moartea moartă*, Ed. „Negaţia negaţiei", [Buc.], pp. 51—52.

Scanned with OKEN Scanner

chinuitoare rîvnă cu care noi aşteptăm şi căutăm fără să ştim ce, pînă în momentul găsirii, presupune o mineralogie a momentelor obiectului"[28]. Se poate observa de aici că naşterea obiectului privit din acest unghi de vedere nu presupune atît crearea lui, sau *neapărat* crearea lui de către poet, cît transferul de subiectivitate ce se realizează dinspre poet spre obiect, indiferent de preexistenţa lui în natură. „Mineralogia momentelor obiectului" e de fapt intuiţia fazelor de subiectivizare a obiectului dat, însă unul presupus a se mişca sub steaua unui misterios hazard, într-o căutare egală cu a subiectului uman. Vor fi descoperite astfel două momente ale interacţiunii dintre dorinţă şi obiect: o „fază lentă de cristalizare" şi o „fază exuberantă" coincizînd cu momentul formării obiectului din materia şi în spaţiul suprareal. „Cunoaşterea sau certitudinea eruptivă" despre care vorbeşte acelaşi poet, o putem identifica momentului inspiraţiei ca „stare de spontaneitate", concentrînd în sine entuziasmul explosiv care marchează începutul unei cristalizări a operei[29]. Sub formulele îndrăzneţe şi uneori destul de confuze se ascunde aşadar o explicaţie a genezei operei nebănuit de apropiată de orice tratat (academic!!) de estetică.

În virtutea aceleiaşi idei despre proiecţia dorinţei asupra materiei, se precizează atitudinea suprarealistă, faţă de obiectele cele mai diverse ce intră în componenţa lumii înconjurătoare. Puternicele reminiscenţe romantice se insinuează din nou acum, distanţa de la un Novalis, care vedea în fiecare lucru un reprezentant al esenţelor cosmice, e aproape insesizabilă. Toată diferenţa se reduce în fond la coloratura psihanalitică pe care suprarealiştii o dau unor raporturi. Fiecare obiect ar avea după ei o viaţă proprie, în care răsună ceva din ecoul fiinţei creatorului lor, fiecare are un mesaj pe care acel creator îl trimite în necunoscut. Trecînd prin lume, spre destinaţia lui secretă, obiectul, oricît de modest, cîştigă în semnificaţie, contaminat inevitabil: „Obiectul acesta minunat,

[28] Gellu Naum, *Medium*, p. 43.
[29] T. Vianu, *Estetica*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc., 1939, pp. 335—336.

Scanned with OKEN Scanner

tamponul de sugativă . . . nu mă îndoiesc nici o secundă că a existat, că a trecut prin mîna negustorului, a lucrătorului, a unei femei poate de undeva de departe care mi l-a trimis ca pe un mesagiu mie sau altcuiva . . . El a fost văzut de sute de ochi în vitrina modestei librării de unde l-am luat, a avut o existenţă a lui, existenţă de element separat de tampon, de vampir poate, existenţă necunoscută şi chinuitoare ca decizia mea de a poseda acest obiect . . .“[30]. Este mobilul ce stă la baza unor gesturi ce ar părea stranii unui neavizat şi anume acelea de a oferi obiecte confecţionate după capriciul fanteziei creatorului — încadrabile în una sau alta din categoriile amintite de A. Breton. Suprarealiştii români îşi trimiteau astfel de cadouri, manechine, obiecte cu funcţiune simbolică, obiecte găsite, etc., convinşi, cu o frumoasă naivitate, de încorporarea în ele a unui mesaj, secret uneori şi pentru ei. Scos din sfera utilului, după canoanele clasic-suprarealiste, obiectul primeşte rîvnita „altă semnificaţie“, estetică de fapt, ca reprezentant viu al unui regn pînă acum nedreptăţit. Este aceeaşi supunere la hazard a obiectului care, sub denumirea de „obiect oferit obiectiv unui obiect“ apare şi la G. Luca definit însă incoerent, în termeni foarte confuzi, în care prinează cei psihanalitici. Mai interesantă e aici lămurirea suplimentară pe care autorul o dă în legătură cu „metoda“, permiţîndu-ne unele concluzii privind atitudinea suprarealistă faţă de realitate şi valorificarea ei exclusiv ca proiecţie a propriei subiectivităţi: „Acest procedeu magic de comunicare — citim în *Le vampire passif* — ne dă posibilitatea să ne mişcăm mai liber într-o lume de apariţii, mai apropiată de noi, negînd realitatea obstacol prin simplul procedeu al îmbrăţişării unor umbre“[31]. Pasajul e revelator pentru paralelismul ce se poate face între un astfel de procedeu şi practicile de esenţă magică. Transferul dirijat, detectabil în poezie, se evidenţiază în noua lume a obiectelor cu şi mai multă pregnanţă.

Există în această viziune ceva de ev mediu întîrziat, straniu şi neliniştitor ca o vrajă ajunsă intactă pînă la noi. Res-

[30] Gellu Naum, *op. cit.*, p. 44.
[31] G. Luca, *Le vampire passif*, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

pingînd realitatea ca pe un obstacol şi abandonîndu-se lumii mai familiare a aparițiilor, poetul suprarealist ne vorbeşte încă o dată despre iluzia unei libertăți care nu e altceva decît posibilitatea de a refuza lumea. Starea de semitrezie somnambulică e tărîm mitic şi spațiu al deplinei libertăți umane, numai în măsura în care echivalează cu o stare poetică.

Credința suprarealistă a fost alta. Punînd în relație interpretarea lumii cu schimbarea ei, reprezentanții mişcării au confundat totuşi planul estetic cu cel real, prizonieri ai poeziei. Ei s-au izbit mereu de granița dintre imaginar şi real, avînd nostalgia unității celor două planuri. „Vreau ca într-o zi — scria Yves Bonnefoy în 1947 — exercițiul imaginației noastre să fie acelaşi cu al vieții noastre, vreau să ne ajutăm să trăim. Modificînd din cap pînă în picioare realitatea cotidiană, creația noastră va fi temelia unei noi libertăți“[32].

Ceea ce au reuşit să obțină suprarealiştii a fost numai o *libertate în imaginar*, cu toate pretențiile de intervenție revoluționară în realitate. Apare aici o ultimă mişcare mitică: totalizarea, unificarea lumii sub blazon poetic: e şi motivul pentru care un J. P. Sartre face o critică severă a mişcării de pe poziții existențialiste: refuzul ideii de responsabilitate în fața lumii şi a propriei conştiințe, deci refuzul de a se *situa* într-o realitate pe care aveau pretenția s-o transforme. „Înlocuirea realului prin posibil şi anticiparea confuziei lor“ (G. Luca) a marcat totuşi una dintre cele mai mari ofensive poetice din istoria literaturii. Suprarealismul român a fost şi el un ecou al acestei ofensive. În nici o altă mişcare, mitul n-a fost însuşit atît de organic, în însăşi structura lui, părăsind situația superficială de motiv tematic. Cu toate acestea, în felul în care penetrația mitului se realizează, putem ghici, paradoxal, semnele unei crize a lirismului. Căci poezia începe odată cu suprarealismul să devină curioasă în privința propriei naşteri. Ea se transformă de fapt într-o critică a poeziei. Problema pe care şi-o punea André Breton în 1947 rămîne deschisă: *un nou mit de tradus.*

[32] Y. Bonnefoy, *Donner à vivre*, în *Le surréalisme en 1947*, Maeght Editeur [Paris], [1947], p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA „SUBTERANELOR FANTASTICE"

Dacă în plan teoretic avangarda suprarealistă şi-a propus depăşirea poeziei ca expresie literară, pentru realizarea unei simbioze organice a ei cu existenţa — de unde şi încercarea de a realiza pe diverse căi o mitologie a cotidianului — în practică rezultatele acţiunii se văd îndeosebi într-o extraordinară înflorire a poemului. Deviaţionişti sau nu de la marile direcţii de investigaţie ale mişcării, suprarealiştii au fost poeţi înainte de toate şi, în egală măsură, teoreticieni ai poemului, preocupaţi de necontenita înnoire a mijloacelor. Ori de cîte ori vorbesc despre poezie, cuvintele se transfigurează în patetice discursuri, retorica avangardistă a manifestelor îşi rostogoleşte din nou tunetele revoltei şi strigătele victorioase şi răzbunătoare împotriva neînţelegerii generale. Poetul, drapat în largi falduri profetice, rosteşte definiţiile rar şi cadenţat, dînd momentului solemnitatea actelor fundamentale: „Singura certitudine: poemul. Singura cuminecătură: poemul"[1].

Dar, dacă „poezia trebuia să fie în frunte", adaos la universul existent şi nu expresie mai mult sau mai puţin fidelă a lui, şi dacă poetul aspira la o poziţie mai înaltă decît aceea

[1] I. Voronca, *„Poeme în aer liber" de Stephan Roll*, în *Unu*, II (1929), nr. 13.

Scanned with OKEN Scanner

de „literat", creaţia sa nu putea rămîne nici ea la condiţia de *literatură*. De aceea, afirmînd cu exaltare necesitatea poemului, el va respinge, în acelaşi timp, reminiscenţele „literare", ce puteau fi indicii de recunoaştere şi afiliere la o „formulă" deja constituită. Marea sa nemulţumire este de a se vedea trădat de cuvinte, neînstare să transmită integral efervescenţa trăirii: tot ce scrie nu e decît o „variantă, — de cele mai multe ori neadevărată — a fiinţei"[2], conflictele cele mai încordate se îmblînzesc, eşuînd pe „un plan de dulce şi scăzută înţelegere"[3], în sufletul său îşi face loc „chinuitorul sentiment că n-am făcut *decît* poezie, că n-am găsit decît ceea ce se cheamă *frumos*, că n-am rezolvat decît o problemă poetică"[4]. Obligat totuşi de situaţia sa de scriitor să compună poeme, militantul avangardist va căuta să corecteze fizionomia lor literară, apropiindu-le, pe cît posibil, de ceea ce i se părea a fi „planul primar", nealterat de nici o formulă, va căuta, cu alte cuvinte, *autenticitatea scrisului*, reflex imediat al unei experienţe vitale.

Or, locul ideal asigurînd simultan gradul cel mai înalt al trăirii, mişcarea pură şi nelimitată a sentimentelor, ca şi acea desăvîrşită comuniune cu cosmosul, fusese identificat în vis, acceptat, cum am văzut, din multiple puncte de vedere. Înainte de orice altceva, el însemna însă abstragere din real, se evidenţia ca *negaţie*. Poezia, ea însăşi eveniment trăit, confundîndu-se, prin urmare, cu visul, nu putea fi în nici un fel expresie a realului, ci, întoarsă spre libera şi deplina subiectivitate, trebuia să apară ca o emanaţie a celor mai adînci straturi ale făpturii. Odată ce viaţa era sfărîmată de „bazaltul paginei de manuscris", itinerariul poeziei era hotărît în „subteranele fantastice", în care „cuvîntul desenează grădini nebănuite"[5].

Starea specific suprarealistă, generatoare de poezie, fusese indicată în „semitrezie", ceea ce e cam acelaşi lucru cu reveria

[2] idem, *Radiografie*, în *Unu*, III (1930), nr. 25.
[3] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în *Unu*, IV (1931), nr. 33.
[4] Gellu Naum, *Medium*, p. 13.
[5] Saşa Pană, *Aleea cu morţi*, în *Unu*, IV (1931), nr. 41.

Scanned with OKEN Scanner

romantică. E momentul în care lumea din jur își pierde conturele, formele sînt nesigure și se întrepătrund, percepția lucrurilor intră în amorțire, învinsă de invazia imaginarului. Extremele par acum a se împăca, ființa însăși se pregătește parcă să dispară în spațiul și timpul nehotărît, contopindu-se cu esențele primare. Imaginile lucrurilor, prezente pînă acum în conștiință, și ele însele cantități de conștiință, pentru că se bucură de participarea ei[6], nu se mai pot păstra acum la o anume distanță de ea, pentru a fi recunoscute (în stare de veghe) ca imagini, ci tind să se confunde cu obiectele. Pierzîndu-și posibilitatea contemplării lor, conștiința devine o „captivă a imaginilor", „fascinată" de ele, cedînd tot mai mult solicitărilor momentului; o imagine o alungă pe alta, ia naștere „o lume în perpetuă mișcare: figurile se transformă, se succed rapid . . ."[7]. Semitrezia, condiție a ivirii imaginilor hipnagogice, satisface astfel cea mai mare parte a condițiilor pe care, în primul său manifest, André Breton le considera indispensabile creației suprarealiste. Indicațiile lui erau date tocmai în sensul sustragerii atenției de la lumea externă și al scufundării în incerta visare, ce trebuia să deschidă drumul automatismului psihic. (Nu la altceva se referea, desigur, atunci cînd, explicînd scopurile suprarealismului, număra printre ele „aneantizarea ființei într-un briliant interior și orb, care să nu fie mai mult sufletul gheței, decît cel al focului" — adică punctul, definit tot acolo, al întîlnirii contrariilor[8].

Dar dacă această stare de avînt sufletesc în care se trasează primele linii ale noii opere este caracteristică deopotrivă romantismului și suprarealismului, deosebirea dintre cele două mișcări e totuși substanțială. Căci ultima refuză să vadă în acest preludiu al visului doar un început al poeziei, o atmos-

[6] „Obiectul în imagine este deci contemporan cu conștiința pe care o am despre el și el este exact determinat de către această conștiință: el nu cuprinde nimic mai mult decît despre ceea ce am conștiință" (J.P. Sartre, *L'imaginaire, Psychologie phénomenologique de l'imagination*, Gallimard, [1966], p. 27).

[7] J. P. Sartre, *op. cit.*, pp. 92—99.

[8] A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, în *Manifestes . . .*, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

feră pregătitoare, avînd rostul de a „dezmembra" realul şi de a aşeza la dispoziţia conştiinţei elementele eliberate, pentru a crea noi structuri, forme şi sinteze viabile. Suprarealismul propune prelungirea fără termen a semitreziei, o ancorare în reverie şi vis, pentru ca poetul să asiste în primul rînd la spectacolul *dezagregării* lumii dinafară şi să se transforme într-un simplu receptacul al miracolului interior. Condiţia de „aparat înregistrator", fixată ca ideal al poetului, e încă o dovadă că suprarealismul punea puţin preţ pe cristalizările cît de cît durabile, fiind atras însă în mod deosebit de o considerare a lumii sub raportul permanentei mişcări. Construcţia îi este străină, căci se teme de fixitate, iar, în acest sens, orice formă închegată e o oprire sau o încetinire a mişcării, un prizonierat al elementelor. Or, pentru Breton şi suprarealişti în general, libertatea era singurul cuvînt ce mai putea trezi entuziasmul: o libertate totală, pînă la anarhie, producătoare de infinite disponibilităţii, menţinute ca atare. Un singur contur desenat în acest haos primordial, deci o cît de neînsemnată iniţiativă organizatoare, ar fi însemnat şi o constrîngere. Privat de libertatea de acţiune în exterior, poetul ajunge la o negaţie radicală a lumii, promovînd unica posibilitate de a acţiona liber: aceea a „activităţii spiritului". De aci — ideea întoarcerii la o presupusă puritate primară, într-un loc în care, „absenţa oricărei rigori cunoscute îi lasă (omului) perspectiva mai multor vieţi duse dintr-o dată"[9]. Ceea ce conta, prin urmare, înainte de toate era această *perspectivă,* conştiinţa că nimic nu e interzis. „Neliniştitoarea chestiune a posibilului" nu se mai punea desigur acum, dar aceasta însemna, implicit, şi un refuz al angajării într-o acţiune oarecare, o respingere a dramei şi o egalizare a omului cu elementele naturale lipsite de conştiinţă — ghidate, cel mult, alături de inconştientul individual sau cel colectiv, de un „inconştient cosmic"[10].

Întrebarea ce se pune este dacă, pornindu-se de la astfel de premise, se poate ajunge la o adevărată creaţie. Faptul că

[9] idem, *Premier manifeste du surréalisme,* ibidem., p. 11.
[10] M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme,* Gallimard, [1967], p. 336.

Scanned with OKEN Scanner

o condiţie a poeziei este considerată sustragerea din real, pentru o concentrare asupra propriei subiectivităţi, în vederea pregătirii operei, face parte, desigur, dintre afirmaţiile absolut necesare definirii actului creator. Căci, dacă evaziunea completă din realitate rămîne simplă iluzie, întrucît determinaţi şi angajaţi în real depindem de el în fiecare clipă a existenţei, nu e mai puţin adevărat că poezia are această pretenţie de întoarcere spre subiectivitate, de o izolare temporară, în care să se realizeze decantările. Dar a încerca să te menţii la stadiul iniţial al unei dispoziţii poetice, refuzîndu-ţi orice posibilitate a alegerii, pentru a realiza acea *formă* şi acea *structură* care să facă opera inteligibilă ca întreg, dîndu-i o coerenţă, e poate greşeala cea mai mare ce se poate face împotriva poemului, ameninţarea lui mortală.

Distanţa de la futurism şi dadaism la suprarealism se vede a nu fi deci atît de mare cum s-ar putea crede. În fond, toate aceste mişcări au refuzat să comunice într-un limbaj coerent sentimentul alienării sau al revoltei, interpretînd limbajul ca pe un egal al realului, negîndu-i funcţia de simplu intermediar şi acordîndu-i-o pe aceea de materie, de lume concretă. De aceea, exprimînd incoerenţa lumii, limbajul trebuia să devină el însuşi incoerent şi liber (vezi „cuvintele în libertate" şi limbajul parazitar la dadaişti), după cum, omologat elementelor de către constructivişti, el putea servi drept material de *creaţie directă* (Ilarie Voronca: „Artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pămînt, lemn sau verb")[11]. Poetul suprarealist manifestă tendinţe similare, căci caută „materia primă a limbajului în sens alchimic", secretul lui, viaţa sa „adevărată"[12] şi înţelege să exprime ideea curgerii universale prin alunecarea însăşi a cuvintelor mînate de hazard spre întîlniri stranii, în imagini ce izvorăsc de pretutindeni într-o derulare halucinantă, asemeni imaginilor din vis.

[11] I. Voronca, *Gramatică*, în *Punct*, II (1925), nr. 6—7, p. 3.

[12] A. Breton, *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, în *Manifestes . . .*, pp. 179—182.

Scanned with OKEN Scanner

În definițiile pe care avangardiștii români atrași de suprarealism le dau poemului, nu lipsește nici unul dintre elementele caracteristice stării onirice. Dacă visul însemna dezagregarea rațiunii și a „preciziei materiale", poemul se va prezenta și el ca formă dezagregată, o „alunecare într-o cale lactee de imagini", căutînd „neprevăzutul și noutatea asocierilor de idei și de obiecte"[13] sau ca o „oglindă prin care surprizele trec fără șir și fără urme", „organism sfîrtecat de pastila explozivă care e însăși viața lui"[14]. Surpriză, inedit, spontaneitate sînt noțiuni ce revin mereu în comentariile lor, dar deasupra tuturora stă ideea de mișcare continuă — poemul devine o „fugă prin fața stărilor de conștiință lichefiate",[15] un vîrtej imagistic amețitor, din care nu se mai poate reține decît această *senzație dinamică*.

Prima etapă a avangardismului românesc de orientare suprarealistă, marcată de activitatea grupării *Unu*, se caracterizează tocmai prin interesul particular acordat imaginii. (Aragon dăduse o definiție a mișcării pe baza acestui element, afirmînd că „viciul numit *Suprarealism* este întrebuințarea dereglată și pasională a stupefiantului *imagine*, sau mai degrabă provocarea fără control a imaginii pentru ea însăși și pentru ceea ce ea aduce în domeniul reprezentării de perturbații imprevizibile și de metamorfoze: căci fiecare imagine te forțează în fiecare clipă să revizuiești tot Universul")[16]. Ilarie Voronca, St. Roll, Saşa Pană reţin însă mai ales atributele general-avangardiste ale imaginii, dezvoltate în marginea definiției lui Reverdy, care în mișcarea românească a fost exploatată deopotrivă în constructivism și în perioada celor dintîi ecouri suprarealiste. Dar, cu toate că erau comentatori entuziaști ai visului și rostului său în poezie, acești poeți nu vor realiza practic imaginea propriu-zis onirică; adesea, în poemele lor „scheletul" nu lipsește iar senzația de incoerență e dată mai

[13] I. Voronca, *A doua lumină. Între mine și mine*, în *Unu*, II, (1929), nr. 19.
[14] S. Pană, *Nu vă aplecați în afară*, în *Unu*, V (1932), nr. 44.
[15] Geo Bogza, *Jurnal de chaise longue*, în *Unu*, IV (1931), nr. 36.
[16] Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, [1966], p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

puţin de confuzia halucinantă a planurilor din vis, cît de o densitate imagistică barocă, ce nu permite dezvăluirea acestui tipar subteran. E în acest imagism excesiv, un refuz de a numi direct obiectul şi o tendinţă de a transforma fiecare cuvînt al unei propoziţii, altfel inteligibile, într-un conglomerat imagistic stufos — ceea ce Lucian Blaga numea, referindu-se la o trăsătură specifică barocului, *tabuizare estetică*[17]. Un exemplu din Ilarie Voronca este reprezentativ pentru o asemenea tendinţă „tabuizantă":

> Prepelicar liniştea urma inimii o adulmecă
> Şi ca buruieni mari nopţile se desfac pe genunchii cetăţii
> În odaie ca tot atîtea trestii mătasea nervilor
> Se năpustesc caleştile visului
> Promontoriile somnului în prăvălire...

Impresia de dinamism, cîtă e, rezultă aici din imposibilitatea de fixare asupra unei imagini, de vreme ce imediat îi urmează altele la fel de neprevăzute.

Suprarealiştii de după război vor încerca să depăşească acest stadiu exclusiv literar, incipient, căruia-i neagă, de altfel, orice atribut suprarealist, învinuind gruparea de la *Unu* de preluarea superficială a tehnicii imagistice a mişcării patronate de A. Breton şi imputîndu-i faptul de a nu fi înaintat mai departe, pe drumul realizării unor experienţe mai substanţiale. Într-o notă la manifestul *Critica mizeriei*, semnat de Gellu Naum, Paul Păun şi V. Teodorescu, citim: „Pentru moderniştii din România, problema a rămas, evident, o problemă formală. Teoreticienii de la *Unu*, *75 H. P.* etc., trecînd prin

[17] „În perioade de efervescenţă spirituală decadent barocă, se întîmplă ca, din pretinse motive estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicţii, unei adevărate *tabuizări*. Obiectul e înconjurat de o ciudată oprelişte, nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresie directă, ci numai prin circumscriere metaforică. Aceasta, dintr-o pretinsă detaşare şi distanţare poetizantă faţă de obiect". (*Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Buc., 1944, p. 368). La poeţii avangardei suprarealiste intenţia este alta, însă rezultatul e, în bună măsură, acelaşi.

Scanned with OKEN Scanner

Franța, au rămas surprinși văzînd că revolta suprarealistă depășea «imaginea poetică»"[18]. În ce sens se făcea această depășire, se vede din scrierile lor — în majoritate programatice și cu anexe transcriind, după modelul lui Breton, mai multe experiențe onirice, ca și din atenția pe care o acordă obiectului suprarealist și, în general, cultivării hazardului obiectiv.

Dar indiferent de perioada căreia îi aparține, *marea densitate imagistică* este o realitate deopotrivă caracteristică poeziei de tip suprarealist. Căci dacă suprarealiștii postbelici au dat activității lor o orientare mai subliniat experimentală, experimentele lor erau, în ultimă instanță, tot de natură estetică și poetică, iar expresia acestui travaliu în subconștient este același flux imagistic discontinuu. Toți acești poeți creează imagini, nu numai cu o pasiune împinsă pînă la fanatism, dar, am putea spune, chiar cu o adîncă disperare. Există în febrilitatea creației imagistice o căutare neliniștită a lucrurilor și o spaimă (uneori cultivată) de gol și singurătate. „Subteranele fantastice" se înfățișează astfel, pe de o parte, ca un ținut al luminii și plenitudinii vitale — *subteranele feerice* — iar pe de alta, ca loc al tenebrelor și coșmarelor, acea „mocirlă a inconștientului", după expresia unui poet. Oscilînd între aceste două trepte ale fantasticului interior, poetul își satisface deopotrivă aspirația spre puritate și dorința de posesiune simbolică a unui univers plenar, și își întreține acea „iremediabilă neliniște" ce vine să-i tulbure periodic viziunile paradisiace.

Postura sa cea mai caracteristică este tocmai aceasta de călător și explorator, care *descoperă* la fiecare pas surprizele hazardului. El este astfel, în permanență, un *martor al miracolului,* pe care-l transcrie cu grija pentru document; poemele nu sînt altceva decît meticuloasele jurnale, pe care acest „secretar al subconștientului" le ține la fiecare „descindere", dorind să nu-i scape nimic din ceea ce se petrece în sine.

Nota cea mai evidentă a acestei poezii (și care o apropie în cea mai mare măsură de suprarealism) este caracterul său prin excelență vizual. Poetul e omul al cărui ochi „închis

[18] Gellu Naum, P. Păun, V. Teodorescu, *Critica mizeriei*, Buc., 1945, (Colecția suprarealistă).

Scanned with OKEN Scanner

afară, înlăuntru se deşteaptă", pentru a urmări nesfîrşita mişcare a viziunilor. Saşa Pană a dat, în acest sens, o foarte sugestivă definiţie a poetului (suprarealist), atunci cînd, numindu-l „pescuitorul de imagini", şi-l închipuia ca pe un Argus modern, ai cărui ochi cresc peste tot din el: „Un ochi / Doi ochi / Ochi în vîrful degetelor / Ochi în urechi / În monograma tălpilor / Ochi ochi . . ."

Parcă din teamă de a nu îndepărta de la sine lucrurile, poetul nu le mai trece prin filtrul meditaţiei, nu-şi permite să le comenteze, satisfăcut de simpla lor prezenţă. A le vedea este pentru el o bucurie ce le depăşeşte pe toate celelalte: este, într-un fel, a intra în posesia lor. De aceea, cu mici nuanţe diferenţiale, poezia aceasta va fi o poezie a spectaculosului. Ea va transcrie neprevăzutul, surpriza, mişcările şi culorile inedite, adică tot ceea ce poate menţine cît mai multă vreme atenţia trează spre lucruri. Poezia se bazează exclusiv pe „calea lactee de imagini", care, în desfăşurarea ei, umple spaţiul poemului, sugerînd acea necesară plenitudine şi bogăţie a formelor. Cele mai adeseori, poemul este o construcţie în alcătuirea foarte liberă a căruia intră un mare număr de elemente dintre cele mai diverse, căci poetul nu vrea să dovedească altceva decît că *există printre lucruri.* Este suficient prin urmare, că poezia e un spectacol uimind nu atît printr-o regie strict concepută, cît prin varietatea lumii ce evoluează pe scenă. Cititorul trebuie să se emoţioneze pentru că astfel de forme *pot exista,* pentru că astfel de întîmplări *se pot întîmpla* şi pentru că e posibilă descoperirea unor misterioase relaţii între regnuri. Sentimentul general e de intimitate cu elementele, de regăsire a unui rost fundamental:

> Cîmpul înnoptează în botul cu pluş al vitelor
> cangurii ne privesc din punctul lor de vedere
> stelele se cern prin tremurarea-n aer a sitelor . . .
>
> (St. Roll)

Fiinţele şi lucrurile se cunosc între ele, iar poetul — conştiinţa supremă — are satisfacţia de a le putea încadra într-un

Scanned with OKEN Scanner

univers mai larg, de a le determina locul în rețeaua cosmică. El vrea să spună că, în felul acesta lucrurile depind de el, că fără participarea sa lumea ar rămîne opacă; el știe ce este și ce nu este, cum sînt și cum pot fi acele lucruri:

cît duioasă eleganța focilor
pielea lor lucioasă ca o noapte în docurile Brăilei
au mustăți cum e nervura frunzelor
îmi place să le văd legănîndu-se în mișcare
ochii lor sunt ca acele de cravată
și scot țipete binevoitoare ca papagalii...

sau:

Sunt oglinzi cu miros de garoafe
sunt oglinzi cu miros de busuioc...

(Ilarie Voronca)

Deposedat în afară, poetul își creează astfel un univers de a cărui stăpînire e sigur, compensînd mizeriile reale cu o efervescență particulară a spiritului. El pare a-i da dreptate lui Freud, căci poezia e *practicată,* ca o mărturisită echilibrare în plan imaginar a unei lumi dominate de sentimentul vidului, ca o ridicare a „teribilului interzis". Acest univers plantat în mijlocul pustiului va avea deci o configurație cu totul alta decît cea „reală", înfățișîndu-se ca un domeniu de o mare opulență, populat de o floră și faună dense, cu aspecte tropicale, invadînd din toate părțile. Un nou exotism caracterizează astfel această poezie-refugiu, continuînd mai vechile căutări romantice și simboliste. Fiecare dintre acești poeți face, într-un fel, gestul lui Gauguin, retrăgîndu-se într-o natură sălbatică și totuși familiară. Se naște un nou „wonderland"[19] — țară a minunilor —, în care, într-adevăr, „chestiunea neliniștitoare a posibilității nu se pune", pentru că sîntem în chiar centrul miracolului, al acelui „miraculos", care e frumos,

[19] M. Carrouges, *op. cit.*, p. 369: „... eliberarea totală a omului, prin realizarea unui wonderland..."

cum spunea A. Breton, indiferent de modul în care se realizează, căci numai miraculosul este frumos.

Imaginea acestui exotism programatic ne-o dă, de pildă, un pasaj din *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu* de Saşa Pană, care transpune în imagini procesul de interiorizare, clipa inspiraţiei. Totul e văzut ca o scufundare spre „misterele dinlăuntrul nostru", dincolo de „reţeaua . . . de sîrmă ghimpată" a realului. Panorama ce se deschide — a „subteranelor fantastice" — are înfăţişarea unui ţinut clasic-exotic, cu o risipă de lumină deasupra unei flore edenice, în care poetul e un Adam somnolent, printre transparenţe:

„Între două fulgere subsolul de întuneric seamănă unui semn de întrebare. Smulgi cristalul ranei şi săruţi licărul din pleoapele adormite între dantele măcelărite. Te strecori spiralat prin bijuteria nuferilor crescuţi pînă la genunchi cu bălăriile şi adormi cu trupul dezgolit gata să primească grindina stelelor căzătoare. (. . .) Acum urci trepte limpezi şi fiecare lespede, asemenea crinilor coagulaţi, plînge"[20].

La poeţii grupării *Unu*, acest exotism ia forma unui naturism generalizat. Dacă lumea dinafară e refuzată, ea rămîne încă modelul celei subiective. Elementele ce alcătuiesc abundentul imagism sînt luate aproape exclusiv din universul natural, reţinut în componentele lui fundamentale. Pădurea, izvorul, lumea sălbăticiunilor inofensive, stelele, luna, fulgerul, roua — sînt apariţiile cele mai frecvente. Poeziile lui Ilarie Voronca sau St. Roll au mai întotdeauna deschideri spre natură. Cel dintîi scrie despre *Plante şi animale* şi în versurile cele mai „citadine" face loc aceleiaşi naturi inocente, pe care o caută pretutindeni, în pieţe şi sălile de sport, în spitale şi în tipografii. St. Roll este autor al unor *Poeme în aer liber*, — deci refuzînd orice restrîngere a spaţiului inspiraţiei.

Că poetul tinde să se retragă totuşi din real, o probează fizionomia particulară a imaginilor ce le oferă. Dacă se vrea înconjurat de o lume întreagă de lucruri familiare, cu care

[20] Saşa Pană, *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu*, Ed. „Unu", 1932, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

să poată comunica nestingherit, el nu caută totuşi *materia*, care să le probeze realitatea, cît forma în schimbare, mobilitatea fără repaos. Făpturile ce-i populează universul au atribute ce, dimpotrivă, le îndepărtează de materia grea şi stabilă, năzuind spre imponderabil şi transparenţă. Există astfel, în această poezie, elemente ce revin cu o semnificativă frecvenţă, culori tipice — albul argintiu al zăpezii şi al spumei, roşul incandescenţelor stelare, limpezimea sau ceţurile învăluitoare ale oglinzii: „un pas de oglinzi sparge cristalele în fîntîni"; „drumul zbenguie leoarcă de lumini"; „argintul s-a topit în amintiri"; „argintul îneacă planetele" (St. Roll). Numai din cîteva strofe ale *Incantaţiilor* lui Ilarie Voronca, au putut fi extrase aceste imagini: „oglinzi: mătasea trece din fluture în mine", „peştii în acvarii lucind ca policandre"; „fantome prin sărutul fîntînii în havuze", „perdelele de sare"; „boreala nuntă"; „dantele lactee" etc. etc. Dar adeseori lucrurile nici nu sînt numite, ci evocate doar: ecouri, umbre, miresme, amintiri:

Îţi treci ca un descîntec mîna prin evocare

*

Fantomele mişcate în lacrima din mine

*

Obraz printre cristale trecînd în visul slobod

(I. Voronca)

Dacă substantivul preferat de aceşti poeţi numeşte lucrul cel mai lipsit de materialitate, iar adjectivul — lumina şi transparenţa, verbele definitorii sînt *a pluti*, *a aluneca*, *a curge*, circumscriind mişcarea în vecinătatea visului:

în aerul moale pomii de catifea unduiau
doar fruntea lumina umedă ne-o curgea
bărcile alunecau pe ape ca violine
paşii dansau pe un desen de pasăre ucisă

*

Scanned with OKEN Scanner

ca dansatori se mlădie viermii în fruct domnesc

*

plutesc lebezi de zăpadă în norii pe terase

(St. Roll)

În general, accentul cade aici pe imaginea luată în sine, ca detaliu al unui ansamblu ce se încheagă mai greu, pentru că principiul de la care se porneşte este cel al asociaţiilor arbitrare, cu scopul de a realiza „scînteia" apropierii (A. Breton afirmase, în legătură cu aceasta, că cea mai puternică imagine este cea care prezintă gradul maxim de arbitrar); întregul nu poate fi, din această cauză, decît o alcătuire de părţi şi mai divergente. Dar, cu toate că imaginea devine de pe acum „singurul ghid al spiritului", automatismul psihic nu-şi spune încă ultimul cuvînt.

Dacă poeţii primei avangarde suprarealiste mai păstraseră ceva din „conştiinţa organizatoare" a poemului, suprarealiştii postbelici vor avea pretenţia să se transforme în exploratori exclusiv ai subconştientului. Diferenţa faţă de cei dintîi stă în gradul de „onirizare" a expresiei, căci rezultatul este acelaşi imagism destrămat. Lipsa de unitate a poemului se datorează nu atît imaginii-detaliu, metaforei care nu se unifică cu celelalte pentru că e prea „atentă" la propria alcătuire, cît dezvoltării ei haotice, în cadrul mai general al poemului. Conştiinţa poetului e acum „captivă", deci atrasă indiferent de ce imagine întîlnită. Lumea ia astfel înfăţişarea programată, a delirului interior al poetului. Nici o distincţie nu mai poate fi operată între o imagine şi alta, între un eveniment şi altul, căci poetul nu mai are posibilitatea de *a alege*. Visul ia cu sine, ca un torent, tot ce-i iese în cale, cuvinte şi lucruri sînt egale în faţa acestei judecăţi de apoi:

Vasco de Gama se sperie
el nu înţelege nimic din acestea toate
şi cea mai mare libertate este să stea
cu pălăria în ochi în faţa uşei

Scanned with OKEN Scanner

cînd uşa se deschide ca o armonică
şi cîntă, la ea şi-i cade un dinte
dintele devine edelweiss
edelweissul culege turiştii şi-i adună
adună fuge pe geam şi se scarpină
scarpină e foarte mic şi rece
rece e cu o fată . . .

(Gellu Naum)

Poemul este, de cele mai multe ori, o „povestire de vise", relatînd cu lux de detalii aventura interioară, ca în *Provocarea* lui Virgil Teodorescu:

„E o cîmpie cu mlaştini cea pe care o străbatem acum şi adeseori tu intri întreagă în ierburile roşii, atunci îţi ador părul rămas deasupra apei ca o plantă moartă, împietrită, găsită şi apoi uitată, aruncată, în jurul căreia călătoresc peşti inflexibili . . ."

În poezia de la *Unu* exista cel puţin o unitate a materiei din care erau alcătuite imaginile: universul exotic-naturist. În mişcarea mai nouă, dimpotrivă, accentul e pus cu deosebire pe *dezrădăcinare*, pe o mai puternică înstrăinare a lucrurilor, pentru a încerca o unificare a lor pe alt plan, unificare ce trebuia să genereze îndeosebi acea „teroare preţioasă" despre care vorbeşte André Breton în *Manifestul al doilea al suprarealismului*. „Subteranele fantastice" explorate acum sînt locuri ale tenebrelor, iar poemul devine o traversare a ceea ce şeful mişcării numea un „peisaj primejdios".

Cu toate că, programatic vorbind, suprarealiştii par a respinge exotismul (Gherasim Luca declară: „nu-mi cunosc nici o slăbiciune exotică")[21] pentru că resping natura existentă („aşa cum ni se oferă ea în mod nerușinat"), fie ea chiar paradisiacă, în realitate ei îl cultivă, căci reapare imaginea acelei flore interioare, despre care dădea altădată relaţii Saşa Pană.

[21] Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

Însuşi Gherasim Luca vorbeşte, în altă parte, despre o „floră fantastică, virgină şi dementă, imaginea fidelă a acestei faune teribile din adîncul fiinţei noastre“[22].

Este însă un exotism negativ, căci marea bogăţie a formelor, luxurianţa acestei vegetaţii ascunde o permanentă primejdie: e o vegetaţie a neantului, hipertrofiere maladivă a materiei ieşite din tiparele ei echilibrate pentru a devora lucrurile:

Pe spinările galbene pisicile conduc lepra
Vehiculele sînt invadate de plante
Şi pericolul naufragiului pluteşte deasupra herghelilor...
(V. Teodorescu)

*

Aceste flori muşcă trenurile
apele trec prin ele ca prin site lăsînd
corpurile umflate ale scoicilor
care fecundează compartimentele

(Gellu Naum)

Dacă în poezia de la *Unu,* acea densitate a elementelor exprima o puternică dorinţă de comuniune şi armonie, fiinţele şi lucrurile unificîndu-se într-un eden luminos, ceea ce exprimă în speţă noile poeme este ostilitatea lucrurilor faţă de lucruri. Întîlnirile lor sînt acele „întîlniri fortuite“ ale lui Lautréamont, care nu mai sînt prefigurări ale unei lumi întregite, ci, dînd o idee despre posibilitatea alienării, sînt menite a provoca „criza de conştiinţă“, care era, după Breton, unul dintre obiectivele suprarealismului. Sînt imagini ce ascund „o doză enormă de contradicţie aparentă“, ale căror elemente par a fi unificate de demiurgul-poet din nevoia de autoflagelare a unei

[22] idem, *Le vampire passif* p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

„conştiinţe nefericite". Căci o astfel de imagine este întotdeauna ambiguă — ea poate fi la fel de bine sursă a încîntării şi a neliniştii: „o ramură înflorită de cireş, de care ar fi agăţată o codobatură rănită"; „o lalea prevăzută cu un robinet de argint" (Gherasim Luca); „şerpii au inundat pianele / cu tăcutul lor obicei de a muri înaintea amurgului"; „firul de sînge care-mi iese din buzunar" (Gellu Naum) etc. etc. Formele vii sînt înlocuite treptat cu apariţii ale anorganicului, care ameninţă de pretutindeni, procesele vitale se dereglează monstruos:

Iată părul tău care suge lucrurile
seva paturilor şi a dulapurilor
şi ele devin scămoase şi cad
părul tău flutură în toată odaia ca un steag mare...

(Gellu Naum)

Puteri străine, misterioase se instaurează, neliniştea pe care o transmit venind din fortuita întîlnire a lor cu locul în care se fixează, dar mai ales din imobilitatea rău prevestitoare:

Pe cîmp se întind acum foarte multe paturi
de fier şi cu pernele, cearceafurile atîrnînd între ele bătute de vînt...

(Paul Păun)

*

Acum fluturii au devenit statui imobile
mîinile se retrag înăuntru cu un ultim salut
pe aripile uriaşe oamenii adormiţi se lipesc...

(Gellu Naum)

Cînd nu este de-a dreptul macabru (cavouri, fantome, cadavre), peisajul are aspectul locurilor bîntuite de mari calamităţi naturale, devastate de diluvii. Imagini devenite clişeu

Scanned with OKEN Scanner

în această poezie sînt cele ale plajelor pustii, ale inundațiilor catastrofale, pătrunzînd în lucruri și pregătindu-le prăbușirea:

Tu trebuie să apari la această întîlnire
ascunsă de ploaia incertă a părului
prin fața ta trec păsările grele umplute cu apă
de dimensiunea atleților
între tine și celelalte fluvii trec poduri de apă peste fluvii de apă
la marginea lui peisajul se topește încet...

(Paul Păun)

*

Femei pe aceste cîmpii inundate
femei elastice, femei sumbre,
femei de cristal și de ceară nocturnă...

(Gellu Naum)

*

...prin sînul tău de fum drumul trăsurilor
care dispar cu noi în paloarea pianelor
pe aceste cîmpuri haotice de sare
unde cadavrele cîinilor sînt pline de șopîrle...

(V. Teodorescu)

Poetul se înconjoară din nou de lucruri, dar nu pentru a reface un univers sărăcit de forme, ci în vederea substituirii prin orice mijloace a ceea ce este dat ca existent. Acțiunea sa este deci prin excelență negativă — o dereglare a structurilor constituite ale lumii. Totul converge spre a se demonstra că nimic nu este așa cum trebuie să fie. Anti-lumea suprarealistă, sub aspectul ei de coșmar, covîrșitor la reprezentanții români ai mișcării de după război, este expresia unei prelungite nemulțumiri față de real, dar, pe de altă parte, și o stranie mărturie a atracției spre artificial. Poetul nu se mai poate bucura deplin de ceea ce e viu (sau poate vrea să se știe că nu acceptă o lume așa cum e), ci se întoarce spre un cosmos

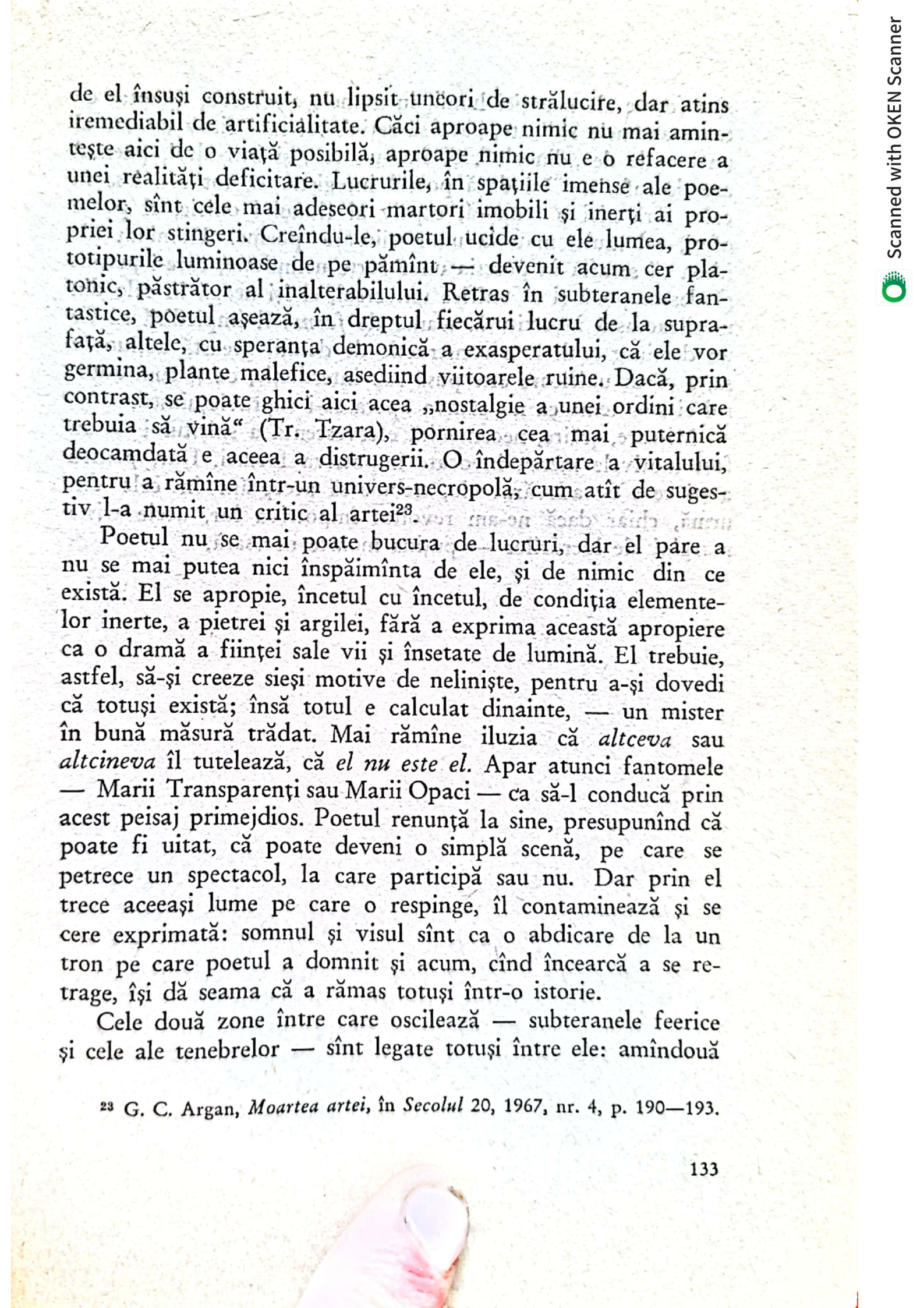
Scanned with OKEN Scanner

de el însuşi construit, nu lipsit uneori de strălucire, dar atins iremediabil de artificialitate. Căci aproape nimic nu mai aminteşte aici de o viaţă posibilă, aproape nimic nu e o refacere a unei realităţi deficitare. Lucrurile, în spaţiile imense ale poemelor, sînt cele mai adeseori martori imobili şi inerţi ai propriei lor stingeri. Creîndu-le, poetul ucide cu ele lumea, prototipurile luminoase de pe pămînt — devenit acum cer platonic, păstrător al inalterabilului. Retras în subteranele fantastice, poetul aşează, în dreptul fiecărui lucru de la suprafaţă, altele, cu speranţa demonică a exasperatului, că ele vor germina, plante malefice, asediind viitoarele ruine. Dacă, prin contrast, se poate ghici aici acea „nostalgie a unei ordini care trebuia să vină" (Tr. Tzara), pornirea cea mai puternică deocamdată e aceea a distrugerii. O îndepărtare a vitalului, pentru a rămîne într-un univers-necropolă, cum atît de sugestiv l-a numit un critic al artei[23].

Poetul nu se mai poate bucura de lucruri, dar el pare a nu se mai putea nici înspăimînta de ele, şi de nimic din ce există. El se apropie, încetul cu încetul, de condiţia elementelor inerte, a pietrei şi argilei, fără a exprima această apropiere ca o dramă a fiinţei sale vii şi însetate de lumină. El trebuie, astfel, să-şi creeze sieşi motive de nelinişte, pentru a-şi dovedi că totuşi există; însă totul e calculat dinainte, — un mister în bună măsură trădat. Mai rămîne iluzia că *altceva* sau *altcineva* îl tutelează, că *el nu este el.* Apar atunci fantomele — Marii Transparenţi sau Marii Opaci — ca să-l conducă prin acest peisaj primejdios. Poetul renunţă la sine, presupunînd că poate fi uitat, că poate deveni o simplă scenă, pe care se petrece un spectacol, la care participă sau nu. Dar prin el trece aceeaşi lume pe care o respinge, îl contaminează şi se cere exprimată: somnul şi visul sînt ca o abdicare de la un tron pe care poetul a domnit şi acum, cînd încearcă a se retrage, îşi dă seama că a rămas totuşi într-o istorie.

Cele două zone între care oscilează — subteranele feerice şi cele ale tenebrelor — sînt legate totuşi între ele: amîndouă

[23] G. C. Argan, *Moartea artei*, în *Secolul* 20, 1967, nr. 4, p. 190—193.



sînt forme ale negaţiei lumii, în numele a *altceva,* aşteptat cu toate antenele ridicate, gata să reţină cel mai firav tremur al unei unde de „dincolo". Şi într-un caz, şi într-altul, poemul are de suferit. Căci dacă poetul înregistrează tot ce-i iese în cale, fără nici o cenzură, captiv al fluxului oniric, el poate oferi, cel mult, materia unor viitoare poeme. Dominat de ideea că se află în posesia unor forţe nelimitate, care-i permit să descompună şi să unifice universul, el îşi neagă în cele din urmă această investitură, teama de *formă* îl împiedică să fie un demiurg real. E o construcţie de detalii această acţiune a sa, a căror unificare este pusă sub interdicţie, ca şi cum autorul ei s-ar teme ca nu cumva opera să-i supravieţuiască.

Mişcare, trăire, necontenită efervescenţă a spiritului — au fost motivele mereu invocate împotriva formei. Dar, pentru a şti ce e cu adevărat viu, trebuie să acceptăm în cele din urmă, chiar dacă ne-am revoltat împotriva lor, acele triste margini ale lucrurilor — puţina moarte necesară.

Scanned with OKEN Scanner

DICȚIONAR POETIC AVANGARDIST

Scanned with OKEN Scanner

UN PRECURSOR: URMUZ

Nici un alt scriitor român nu s-a bucurat, ca Urmuz, de un cult mai fervent din partea curentelor de avangardă. El a fost singurul revendicat cu drepturi depline unei tradiţii în curs de descoperire şi consolidare, ce putea fi raliată lungului şir mondial de revoltaţi, nedreptăţiţi şi respinşi de societate: Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautréamont, Jarry. Atitudinea avangardiştilor români faţă de Urmuz are astfel o valoare explicativă pentru că exprimă în esenţă raportul lor cu o tradiţie literară şi, mai mult, pune în lumină cîteva din notele definitorii ale mişcării înseşi.

În numeroasele omagii patetice pe care promotorii avangardei i le aduc, strania figură a autorului lui *Ismail şi Turnavitu* capătă o semnificaţie de simbol. În destinul său uman, ca şi în scrisul său, ei regăsesc probleme ce-i frămîntă deopotrivă şi prefigurarea propriilor lor destine. El satisface orgoliul de continuatori ai unei existenţe nesigure şi anxioase, în conflict neîntrerupt cu lumea, o viaţă neasemenea cu a mulţimii comune, izolată şi mîndră, romantic răzvrătită, suferind de normele unanim acceptate. În viziune avangardistă, portretul lui Urmuz se va contura deci dintr-un „lut care nu se

asimila humei cotidiane“[1] (St. Roll). Ilarie Voronca va nota, în acest spirit, în numărul omagial al revistei „Unu“ (nr. 31, 1930) „gestul sublim de renunțare și de izolare a lui Urmuz“, „trăznetul de ură, de răzvrătire, de singurătate al celui mai pur dintre poeți“, „semnificația de prevestire și de cataclism a scrisului și a vieții sale“[2]. Geo Bogza, care-i închinase un emoționant panegiric în primul număr al revistei „Urmuz“ („La răspîntia secolului Urmuz spînzurat: semafor semnalînd dezechilibrul tuturor celor aplecați atent la zgomotele venind din abisuri sufletești“), vedea încă o dată „semnificația de zodie“ a vieții și operei sale, scriind, nu fără mîndrie: „Tragedia lui e poate tragedia fiecăruia dintre noi“. Dorința de singularizare, disprețul pentru prezent, „încăpățînarea de a nu găsi în viață vreun confort oarecare“, dar și mîndria celui persecutat, obsesia anchilozei și stagnării (de unde și aspirația spre realizarea unui etern dezechilibru), gîndul evaziunii — însușiri ale oricărui avangardist — sînt concentrate în acest „amant al viitorului“[3]. (Avangarda europeană nu procedase altfel în recuperarea la o tradiție de revoltă a unor Sade, Gérard de Nerval, Rimbaud sau Lautréamont, semn că pretutindeni s-a simțit nevoia unui trecut, fie el unul al negației). Concomitent se încearcă o primă pătrundere în sensurile operei, editată mai întîi de avangardiști, prin grija lui Sașa Pană, cu convingerea că acestea vor scăpa întotdeauna „șacalilor banchetelor oficiale“ și oricărei înțelegeri medii, care va vedea în Urmuz doar pe autorul unor „opere savuroase“, superficial satirice[4]. Pentru comentatorii lui avangardiști, Urmuz rămîne însă „premergătorul, cel dintîi de aici și de aiurea, care din vîrful peniței ca de pe o trambulină, a făcut primul salt pe o planetă nouă, cu o altă atmosferă și cu o nouă geografie a sensibilității“[5] (Geo Bogza).

[1] St. Roll, *Scurt-circuit Urmuz*, în *Unu*, II, (1929), nr. 9.
[2] Ilarie Voronca, *Ascuțiți-vă așadar foamea*, (notă), în *Unu*, III, (1930), nr. 31.
[3] Geo Bogza, *Urmuz premergătorul*, ibidem.
[4] Ilarie Voronca, loc. cit.
[5] Geo Bogza, *art. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Aprecierea cea mai frecventă se referă la caracterul „revoluționar" al acestei literaturi care neagă violent valorile consacrate, descoperind un „plan inedit" al „prozei și poeziei de contrasens", „al liricii eliberate de logică și anecdotă din lumea întreagă"[6]. Valoare consacrată însemna, în proză, construcția solidă a părților și închegarea lor într-un edificiu unitar, descripția liniștită, în amănunt, a mediului și personajelor, în ultimă instanță o anume *formulă* preluată de la un autor la altul, de unde și inevitabila transmitere a clișeului compozițional. Or, avangardiștii au afirmat dintotdeauna respingerea formulei, în numele unei dinamici absolute. Nu scriesese Ilarie Voronca în *Aviograma* de la *75 HP:* „cînd formulă va deveni ceea ce facem ne vom lepăda și de noi"? Urmuz a intreprins primul în literatura noastră (și printre primii chiar în literatura mondială) acțiunea de distrugere a formelor consacrate, situîndu-se astfel, pe bună dreptate pe poziția de precursor avangardist. Critica mai veche sau mai nouă a observat, de altfel, că în toate scrierile urmuziene poate fi descoperită parodia unui anume tip de literatură, de la romanul „în patru părți", pînă la schița de diverse nuanțe sau la poezie, scoasă și ea în plan pur formal. Aparența de normal și neclintit este însă păstrată cu grijă peste tot. Apartamentul lui Stamate pare într-adevăr „bine aerisit", „compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu geamlîc și sonerie", salonul din față e „somptuos" și cu bibliotecă . Pe măsură ce pătrundem însă în universul descris, observăm că obiectele nu mai răspund numelor cunoscute — biblioteca e înfășurată misterios în cearceafuri ude, masa nu mai stă pe picioare ci pe „calcule și probabilități" venite din afara realității proprii, universul reintră într-un fel de haos, în care lucrurile se amestecă fără sens. Negația se insinuează pe nesimțite, așa încît ceea ce la început avea o anume înfățișare primește una total opusă: salonul somptuos se vădește a fi o încăpere întunecată, fără uși și ferestre, comunicînd cu lumea printr-un tub, afumat și el, ale cărui atribute de lunetă îndreptată spre „cele

[6] Notă, în *Contimporanul*, X. (1931), nr. 96—98.

şapte emisfere ale lui Ptolomeu" par foarte puţin verosimile. Se mai adaugă apoi nesiguranţa dăinuirii pereţilor, măsuraţi zilnic cu compasul „pentru a nu scădea la întîmplare" şi, în fine, — imagine a condiţiei umane — familia Stamate legată de un ţăruş în „subpămîntă".

Critica formelor tradiţionale o întreprinde Urmuz pornind de la unităţile încremenite ale vorbirii, clişee, fraze gata făcute, pe care le aşează la vedere, în contexte ce le trădează imediat vacuitatea. Descoperind că literatura s-a formalizat excesiv şi nu mai e aptă să-l exprime pe om, el întreprinde crearea de noi forme, violent caricaturale, excrescenţe parazitare, derivate groteşti, avînd rostul de a le anula pe cele dintîi. Iată cîteva, din scurta schiţă *După furtună*, ironizînd stilul patetic-tenebros sau idilic exaltat al unei proze de serie:

„Cu vestmintele ude şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutînd un locaş de adăpost . . . Ajunse fără să ştie lîngă cripta învechită şi roasă de vremuri a mănăstirii... Îşi scoase atunci spada şi năvăli în curtea mănăstirii. Fu însă repede înduioşat de privirea blîndă . . . emoţionat pînă la lacrimi şi cuprins de fiorii pocăinţei, renunţă pentru totdeauna la orice planuri de răzbunare . . . Ce splendoare! Ce măreţie! exclama el în faţa naturii . . ." Modalitatea la îndemînă pentru descalificarea unui astfel de stil şi pe care scriitorul o utilizează de nenumărate ori, este aplicarea lui la o realitate inferioară cu cîteva trepte (privirea blîndă, ce-l înduioşează pe erou e a unei „găini ce îi ieşise în întîmpinare" etc.) sau complicarea acţiunii în sens absurd (cripta „învechită şi roasă de vremuri "e mirosită şi linsă „de vreo 56 de ori în şir"; exclamaţia în faţa naturii se aude dintr-un copac, în timp ce personajul sare din cracă în cracă şi dă drumul, pe ascuns, în văzduh „unor muşte, cărora le introducea sub coadă lungi fîşii de hîrtie velină").

Schema externă a limbajului devine indiferentă faţă de conţinut şi acţionează automat, în virtutea unei inerţii victorioase în absenţa gîndirii. Cuvintele capătă o stranie forţă de atracţie, însă nu prin ceea ce spun, ci prin forma lor, menţinînd comunicarea într-un lanţ de clişee. Cînd ni se spune

Scanned with OKEN Scanner

despre Fuchs, eroul „poemului eroico-erotic și muzical în proză", că, „după ce pedală trei ore la piano . . . ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, pînă în un cartier întunecos", iese în evidență unul din mijloacele predilecte ale lui Urmuz de a realiza paralogicul. Este de ajuns ca un anume cuvînt (aici a *pedala* la pian, a cînta) să fie rostit, pentru ca el să antreneze, în ciuda voinței de a comunica, într-un fel de zonă magnetică, sensul imediat la îndemînă (*a pedala un vehicul*, deci a te deplasa), asociat pe baza unor înrudiri pur formale. Tot așa, în *Cotadi și Dragomir,* numirea acțiunii celui dintîi de a *împărți* mulțimii dopul cu care e astupat, atrage după sine o întreagă frază-clișeu: împărțeala se va face, desigur în „loturi inalienabile, populațiunii rurale, sperînd că va putea rezolva în acest mod cu totul empiric și primitiv, delicata și complicata chestiune agrară . . ."; Gayk *face schimb* de prizonieri cu nepoate la *casa* teatrului de operațiuni, litra de grăunțe pe care aceasta i-o promite, necesitînd o *garanție,* ea va fi asigurată de *marile puteri;* Stamate, pentru că fotografiază sfinți mai în vîrstă, deci oarecum devalorizați, va vinde fotogafiile cu preț redus, fiului său Bufty etc. Concluzia voluntară pe care scriitorul o face între expresiile la îndemînă e un fel de a spune că ne învîrtim între cîteva formule osificate ale limbajului și, mai mult, că e indiferent la care recurgem, rezultatul fiind, valoric, același. Notă de scepticism pe care o regăsim la un André Breton, atunci cînd, în primul manifest suprarealist, ironiza „mărunta observație" din foarte abundentele romane ale epocii; despre valoarea descrierii nu avea o părere mai bună („Și descrierile! Nimic nu e comparabil cu neantul acestora"), iar pretențiile analizei le va califica drastic ca pe o „intratabilă manie care constă în a aduce necunoscutul la cunoscut, la clasabil"[7]. E de înțeles, în acest context, de ce, dintre speciile poetice, Urmuz și-a ales ca țintă a atacului tocmai fabula, care, prin însăși definiția ei, conține o anume anecdotică logic construită, în vederea unei *morale,* a unei concluzii *instructive.*

[7] A. Breton, *Manifestes du surréalisme,* Gallimard, [Paris], [1965] pp. 15, 17.

Dacă s-ar fi limitat la blamarea prin umor și ironie absurdă a formelor acceptate ale literaturii, nedepășind parodia, Urmuz ar fi rămas totuși o figură exemplară pentru avangardă, ca unul care s-a străduit să „curețe" terenul pentru construcțiile altora. Și de fapt marea învățătură pe care noua mișcare a reținut-o de la Urmuz ține de forța negației sale. Numai că, spre deosebire de dadaism, posterior, cum s-a recunoscut, întreprinderii sale, el lucrează într-o direcție mai accentuat estetică: structurile create de el, chiar antistructuri, nu pot fi puse alături de rezultatele urmărite de dadaiști. Negația urmuziană, radicală desigur, nu e totuși străină de intenția de a propune o nouă viziune a omului. Și acest lucru se poate observa atunci cînd apar în scenă personajele sale. Ele vorbesc în modul cel mai convingător despre marea obsesie urmuziană, care e obsesia vidului, a descompunerii universului. Simptomele apar în construcția însăși a eroilor. Intenția inițială de parodiere a modului clasic de prezentare a personajului literar, cu pretenția de a epuiza deopotrivă trăsături fizice și morale, precum și o întreagă sferă de preocupări menite a-l caracteriza exhaustiv, pare a-l fi orientat pe Urmuz spre descripția pur mecanică a acestor elemente definitorii, cu voita întrerupere a legăturilor logice dintre ele. S-ar crede că problema se reduce în ultimă instanță la o chestiune de limbaj, știută fiind preocuparea de prim plan a scriitorului de a aduce în impas, prin toate mijloacele, comunicarea literară. Rezultatele sînt în orice caz surprinzătoare. Alcătuirea de mecanism de cea mai eterogenă substanță traduce ceva din neliniștea în fața mașinismului civilizației moderne. Spaima de reacția rigidă, de manechin, care fusese și a unui Alfred Jarry, se ghicește peste tot în scrisul lui Urmuz.

Creatorul lui Ubu construise niște marionete a căror mecanică burlescă se reliefa într-un anume automatism al atitudinilor, provocat de puținătatea coordonatelor sufletești. Acestea sînt abia camuflate de o aparență umană subminată continuu de recea schemă a construcției lor. Orice încercare de a o depăși se vădește inevitabil falsă. Lirismul nu are ce căuta în lumea lui Ubu și, plasat în mediul ostil al vulgari-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii şi imbecilităţii agresive, duce la efecte groteşti, ca în această replică ubuescă de o înspăimîntătoare gingăşie: „Precum macul şi păpădia în floarea vîrstei lor sînt cosite de nemiloasa coasă a nemilosului cosaş care coseşte nemilos faţa lor vrednică de milă, astfel micul Rensky a făcut pe macul, s-a bătut totuşi foarte bine . . ."[8] etc. Căci Ubu depinde în fond de o singură mare realitate: acea „gidouille", de care e foarte mîndru. Se conturează astfel, treptat, o fizionomie de marionetă, aparentă nu numai în atitudini şi limbaj, alterat şi acesta de parazitism, ci şi în înfăţişarea sa de animal compozit („faţa porcină, nasul asemănător maxilarului superior al crocodilului" etc.). Înţelegem acum de ce, într-unul din comentariile la propria operă dramatică, Jarry îşi manifesta preferinţa pentru marionete, mai expresive decît actorul propriu-zis, pentru că „traduc pasiv şi rudimentar . . . gîndurile noastre"[9].

Scriitorul român face cîţiva paşi înainte în direcţia detectării mecanismelor din comportamentul uman. Dacă Jarry îi evidenţiase schematismul guignolesc, echivalent cu alienarea, Urmuz împinge la ultimele consecinţe acest proces: făpturile imaginate de el nu numai că sugerează mecanismul, ci *sînt* mecanisme. Ele *joacă* doar o stranie comedie.

În cea dintîi proză, *Pîlnia şi Stamate*, procesul era doar anunţat. Personajul mai păstra o relativă fizionomie umană, deşi condiţia sa era ameninţată de pretutindeni. Primejdia capitală venea însă din exterior: o adevărată conspiraţie a obiectelor, începînd cu împrejurimile locuinţei sale (Nirvana e situată în aceeaşi circumscripţie cu el), pînă la lucrurile cele mai familiare, care nu mai ascultă de o ordine dictată de om. Agentul cu adevărat destructiv era aici acea ciudată pîlnie, obiect misterios, agravînd alienarea eroului. Simbolistica erotică pe care o cumulează obiectul (s-a văzut în această proză, nu fără justificare, o parodie a erotismului obsesional) nu ni se pare a acoperi întreg sensul ei. Sîntem înclinaţi a vedea aici o primă mărturie despre funcţia pe care o are obiectul în

[8] A. Jarry, *Tout Ubu*, Le livre de poche, [Paris], [1964], p. 104.
[9] Idem. *Conférence sur lés pantins*, ibidem, pp. 495—496.

Scanned with OKEN Scanner

procesul de alienare a omului: atracţia spre o altă treaptă a materiei, care în celelalte scrieri urmuziene va participa deja la însăşi alcătuirea fizică a personajelor. Pîlnia are aici un rol de provocator al dezechilibrului vital, ce poate fi raportat la viziunea suprarealistă asupra obiectului smuls din mediul său firesc, „dezrădăcinat" şi generator, de aceea, al neliniştii şi misterului. Suprarealiştii români, în speţă cei de după război, vor cultiva ideea că obiectul, îndeosebi cel dizlocat dintr-o ordine impusă, e purtătorul unor mesaje secrete, apropiind, într-un fel de tainele genezei. Această perspectivă cvasiocultistă pare a fi anunţată şi de Urmuz, însă mai mult în latura ei anxioasă, provocatoare de dereglări ale universului stabil, precum în tablourile de mai tîrziu ale unui René Magritte, sau, mai înainte, ale lui Chirico. Iar dacă e să ne referim la aspectul parodistic pe care mecanica urmuziană îl implică, el poate fi pus în relaţie în mod semnificativ cu o întreagă orientare pre-suprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru — aceea a „mitului maşinist", care a dat cîteva opere de factura compoziţiei lui Marcel Duchamp, *La mariée mise a nue par ses célibataires, même,* în care s-a văzut o traducere „exactă" în plan mecanic a unor semnificaţii erotice, nu fără intenţii ironice. Foarte aproape este Urmuz de suprarealism dacă îl judecăm din punctul de vedere mai general al unei relaţii considerate de A. Breton drept capitală pentru mişcare: „problema realităţii în raporturile sale cu posibilitatea, problemă care rămîne marea sursă de nelinişte", rezolvată, după părerea sa, în maniera cea mai îndrăzneaţă de acelaşi M. Duchamp, prin afirmaţia „Realitatea posibilă (se obţine) *întinzînd puţin* legile fizice şi chimice"[10].

Personajele sale se situează tocmai în această sferă a posibilului generator de angoase, teren nesigur, cu legi răsturnate, anulate de metamorfozele cele mai surprinzătoare. Turnura parodistică burlescă a universului său uman, deşi se menţine tot timpul, nu ascunde nici o clipă fiorul spaimei de degradare, de regresiune în elementar: „Ismail este compus din ochi, fa-

[10] J. L. Bédouin, *André Breton,* P. Seghers, [Paris], [1966] p. 176.

Scanned with OKEN Scanner

voriți și rochie... Înainte vreme creștea în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză... Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței bunului său tată... Turnavitu nu a fost multă vreme decît un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare grecești... Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon..." Gayk e „ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc..." Cotadi poartă direct pe piele „un fel de cuirasă", se complace în mizerie lipindu-și „nasturi și insecte moarte pe pielița fină și catifelată a gușii" și poartă, fixat la spate, un capac de pian; Algazy și Grummer sînt construiți din fragmente la fel de eterogene și se hrănesc cu gunoaie; Fuchs, alcătuire muzicală la început, degenerează într-o făptură cu mustăți și umbrelă etc.

Nimic nu e durabil în figurația umană imaginată de Urmuz. Forțe obscure amenință materia și, ca în *Metamorfoza* lui Kafka, se înstăpînește un sentiment de definitivă înstrăinare. Relațiile dintre personaje sînt la fel de distrugătoare. Caricatura se îngroașă pînă la șarjă, burlescul înclină spre viziunea grotescă, asociațiile cele mai absurde orientează parabola spre neant. Acțiunile se golesc de sens (Ismail rătăcește în zigzag pe stradă însoțit de un viezure de care-l leagă un odgon de vapor), sau nu sînt îndeplinite decît simbolic (călătoriile lui Turnavitu „în insulele Majorca și Minorca" se compun din „dus, spînzurarea unei șopîrle de clanța ușii căpităniei portului și apoi întoarcerea în patrie..."); dispare limbajul, substituit de mecanica pură a gesturilor („Algazy nu vorbește nici o limbă europeană", răspunzînd la salut prin introducerea mîinii în buzunar, de unde „trage de capătul unei sfori, făcînd să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră..."); în cele din urmă, dispar înseși personajele, simțindu-se inutile, ca Stamate, alungate de gîndul persecuției, ca Fuchs, în fine, decimîndu-se reciproc, ca Algazy și Grummer, Ismail și Turnavitu. Îndeosebi această din urmă situație e regizată cu mare artă de către scriitor, ce-și valorifică aci din plin resursele comicului, alimentate de o foarte bogată fantezie. Iată, de pildă, finalul capodoperei sale, *Algazy și Grummer:*

Scanned with OKEN Scanner

„Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensaţie, mîncă toată băşica lui Grummer, în timp ce acesta dormea. Dezesperat, a doua zi Grummer — rămas fără băşică singur pe lume — luă pe bătrîn în cioc şi după apusul soarelui îl urcă cu furie pe vîrful unui munte înalt. O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, pînă cînd, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită. El o vomită în mîinile lui Algazy. Dar bătrînul, în pîntecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuseră să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit. Înfometaţi şi nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite şi, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa şi cunoaşte mai bine, începură să se muşte cu furie mereu crescîndă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră, ambii, la ultimul os... Algazy termină mai întîi..."

Se va recunoaşte şi aici primatul parodiei în marginea aceloraşi scheme consacrate, caricatura imensă, comicul de extreme, rezultat al contrastului puternic subliniat între tonul grav, de literatură serioasă, şi banalitatea faptelor relatate, dintre o acţiune de o anume dimensiune şi motivarea ei absurdă, reducînd-o la un nivel neaşteptat de scăzut. Marea savoare a scrisului lui Urmuz stă însă în comedia limbajului. Scriitorul se părăseşte în voia fluxului verbal, într-un fel de dicteu automat suprarealist, lăsînd cuvintele să se combine şi atragă între ele după afinităţi controlabile doar de etalonul-clişeu, care devine la el ghid al hazardului. O bună parte a efectelor comice vine la Urmuz din interpretarea „ad litteram" a unor expresii traduse imediat în plan real (v. aci: *a consuma literatură, a se completa unul pe altul* etc.), din interferenţa şi voluntara confuzie între „literatură" şi „viaţă: „viaţa", ca obiect al literaturii, e redusă la sunetul gol, cuvîntul capătă aparenţă materială; comedie a erorilor, menţinînd spiritul în permanentă stare de alarmă. (Matei Călinescu

Scanned with OKEN Scanner

descoperă aici o „hipertrofică funcție magică" a limbajului, „aceea de a transforma numitul în real"[11].

Stăruința îndelungată în reducerea existenței, în toate sectoarele ei, la o schemă burlescă, trădează, în cele din urmă, o conștiință amară, a imposibilității de a depăși convenția — farsa capătă nuanțe tragice. Evoluția spre tragic începe de la dizlocarea aparențelor, prin atacarea relațiilor logice și înlocuirea lor cu mișcările imprevizibile ale hazardului (proces ce se identifică cu nașterea „umorului obiectiv" suprarealist), pînă la atingerea unei stări haotic-primare, condiționînd apariția unei noi mitologii. Urmuz n-a apucat să închege o astfel de mitologie, a dat doar cîteva sugestii, a fixat cîteva premise. Pentru suprarealism în special, el a fost un premergător. Făpturile imaginate de el se așează printre strămoșii manechinelor suprarealiste transplantînd, cum se exprima Breton, „automatul din lumea exterioară în lumea interioară, chemîndu-l să se producă în largul său, înăuntrul spiritului însuși"[12]. El așeza, de altfel, manechinul modern lîngă ruinele romantice, ca exponenți reprezentativi ai „minunatului", simbolizînd „iremediabila neliniște umană".

Fără îndoială că literatura lui Urmuz are în primul rînd o valoare destructivă (raportată la tradiție), care-și subordonează toate celelalte atribute. Ea este expresia unui fenomen de criză a literaturii. Urmuz semnalează printre primii acest fenomen, părînd a fi conștient de începutul unei epoci în care literatura devine un mod de a-și trăi, după expresia unui R. Barthes, propria moarte; în care literatura începe să se simtă, în același timp „obiect" și „privire asupra acestui obiect". Scriitorul român subminează prin universul său amenințat de vid, grotesc și alienat, tot ce se realizase în timp ca formulă stabilă, iar, pe de altă parte, sugerează sucombarea a însăși comunicării literare, prin nenumăratele automatisme și discontinuități în care el însuși, ca povestitor, cade cu bună știință. Urmuz a contat pentru avangarda românească în măsura în

[11] Matei Călinescu, *Urmuz și comicul absurdului*, în *Eseuri critice*, E.P.L., [Buc.], 1967, p. 78.
[12] J. L. Bédouin, op. cit. p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

care a contribuit la detronarea acelor formule, în măsura în care destinul său literar și uman a fost în „contrasens" cu mișcarea generală a literaturii române. O continuare propriu-zis creatoare — ne referim la schițarea unei mitologii care astăzi ni se pare profetică pentru dezvoltarea unor noi curente — s-a realizat de fapt mai mult în afara mișcării pur avangardiste (prin Tudor Arghezi, și, mai nou, Eugen Ionescu, într-o a doua avangardă europeană). Încercările de a-l urma pe Urmuz dezvoltîndu-l n-au lipsit, însă nu s-a trecut de pastișă (Un Moldov, Madda Holda etc. rămîn simpli imitatori, mai mult sau mai puțin îndemînatici).

El a rămas un simbol al revoltei.

Un pasaj din Algazy și Grummer care trebuie să fi plăcut enorm reprezentanților avangardismului, e acela în care posesorul ciocului de lemn aromatic, prefăcîndu-se bolnav, mănîncă pe furiș cele cîteva resturi de poeme, găsite, din întîmplare, în peregrinările lui.

PRIMELE POEME ALE LUI TRISTAN TZARA

Însoţit de uralele din *Manifestul* revistei *Unu,* numele lui Tristan Tzara este aşezat în mod semnificativ între cele ale lui Ion Vinea şi G. Ribemont-Dessaignes — cel dintîi, mentor necontestat al avangardei româneşti, al doilea, omagiat desigur pentru celebra definiţie a poeziei ca revoltă împotriva oricărei oprimări. La acea dată — 1928 — Tzara era într-adevăr un nume de puternică rezonanţă în mişcarea poetică europeană. Campion al negaţiei, el îşi cîştigase faima de iniţiator al dadaismului, hotărît să facă „tabula rasa" din valorile pînă atunci inatacabile, pentru ca în anii *Manifestului* de la *Unu* să adere, nu fără serioase rezerve, la mişcarea suprarealistă. Trecutul său literar se întindea însă mai departe decît acel februarie 1916 de la Zürich, în care războiul cu obuze şi morţi de pe cîmpurile de luptă fusese înlocuit cu un altul, al manifestelor şi victimelor poeziei. Acest trecut începuse la revista *Simbolul,* scoasă împreună cu Ion Vinea, în 1912, la Bucureşti.

Privite din perspectiva operei de mai tîrziu (chiar şi a celei româneşti apărută într-un timp extrem de scurt) versurile debutantului nu lasă să se întrezărească nimic din ce va urma. Tînărul care semna S. Samyro, dădea cel mult dovada unei receptivităţi deosebite la tendinţele poetice ale vremii. Poezia sa de atunci se afiliază direcţiei simboliste încă vie la noi,

Scanned with OKEN Scanner

mai ales variantei minulesciene, spre care-l vor fi atras ritmica atent calculată şi muzicalitatea frapantă. O primă compunere — *Pe rîul vieţii* — se situează între alegorismul începutului de secol (viaţa e un rîu, oamenii călătoresc pe el mînaţi de idealuri, chemaţi de „mări-himere") şi tentaţia simbolistă a evaziunii, acel „veşnic gînd de mai departe". Alte versuri copiază tiparul strofic al lui Ion Minulescu, cadenţa oarecum mecanică, mania descinsă din alegorism a majusculelor, o simbolistică destul de naivă a culorilor:

Plouă . . .
Plouă Timpul în cadenţe la fereastra dragii mele.
Plouă . . .
Şi iubirea noastră trece
Ca şi timpul care bate în fereastra dragii mele;
Plouă . . .
Iară timpul îşi aşterne manta-i grea şi cenuşie
Pe iubirea noastră albă . . .
Ploaia plînge . . .
Şi Uitarea neagră intră pe furiş în casa noastră . . .

(Cîntec)

Prin intermediul minulescian, sau direct din Maeterlinck, se preia mistica numerelor, grefată pe aceeaşi transparentă şi mecanică alegorie:

Trei prinţese
Ce purtau închise-n suflet
(Ca şi într-un scriu de-argint)
Trei iubiri neînţelese
Au intrat în Turnul Vieţii . . .

(Poveste)

Cînd nu minulescianizează, tînărul poet transcrie „dantelatele simfonii" şi „roz-albastrul parfumatelor culori" din compunerile frivole ale unui Eugeniu Ştefănescu-Est, colaborator şi el al *Simbolului*. Cu atît mai surprinzătoare sînt ver-

Scanned with OKEN Scanner

surile ce urmează la scurt interval (unele datate 1913), în *Chemarea* (1915) şi *Noua revistă română*. Strîngerea lor în volum de către Saşa Pană sub titlul *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, în 1934 (între timp apăruseră cîteva inedite în *Contimporanul* şi *Unu*), face să se observe remarcabila unitate de viziune a acestor nu prea numeroase poezii, viziune ce se diferenţiază net de faza simbolistă. Ea poate fi aşezată, credem, în zona a ceea ce s-a numit în mişcarea artelor plastice, *infantilism*. *Primele poeme* sînt un manifest al adolescenţei, al unei adolescenţe voite, programate, căci, în ciuda vîrstei reale, poetul se ghiceşte mult maturizat şi într-atît de experimentat în domeniul poeziei, încît simte nevoia de a reface o etapă a existenţei pe care a depăşit-o prea repede. El procedează asemeni pictorilor, care, deşi cunosc foarte bine desenul clasic, „academic" (sau poate tocmai de aceea), preferă să se întoarcă la vîrsta copilărească a picturii, greşelile şi stîngăciile fiind plasate şi dozate savant, în vederea obţinerii unor efecte de rafinament modern. O culoare mai dură, acolo unde ar trebui aşezată nuanţa, o tulburare a liniilor drepte sau desenarea în conture prea clare în locul penumbrei, amestecul planurilor şi răsturnarea perspectivei prin aşezarea liniară a figurilor au consecinţe de loc neglijabile şi nici neglijate de altfel, de arta modernă saturată de perfecţiune.

Tristan Tzara, cunoscător, se pare, al unei vaste regiuni poetice, nu se străduieşte nici o clipă să urmeze modelele clasice, nu tinde spre o asemenea perfecţiune. Dimpotrivă, faţă de poezia tradiţională, poemele lui înseamnă o îndoială şi chiar o negaţie. Artist „pur", cugetător, filozof „matur", încercase să fie în perioada *Simbolului*, preluînd tiparele consacrate pînă la a deveni clişee. Noile poeme se îndepărtează la mari distanţe de orice tendinţă coerent-alegorică servind „meditaţiei". Transpare din ele intenţia de reîntoarcere la sursele originare, nealterate ale poeziei, la acel contact mai direct, mai frust cu realul, care va intra ca element fundamental în definiţia viitoarei avangarde poetice. „Infantilismul" lui Tristan Tzara este deci o formă de opoziţie, o manifestare de antitradiţionalism, o încercare de a submina ba-

Scanned with OKEN Scanner

zele vechii poezii. Căci „naivitatea" acestor poeme, retragerea în zona purității dintîi sînt acte deliberate, acțiuni exprese dirijate de intelect, cu scopuri „subversive" pentru lirism. O poezie, *Glas*, imaginînd o fată spînzurată, este dintre cele mai exemplare în acest sens. Ochii care privesc evenimentul par a fi ai unui copil ingenuu pentru care moartea nu mai are nimic terifiant, nimic respingător. Aspectele negative ale vieții lipsesc, pentru că ele nu pot pătrunde încă în conștiință. Viața contează doar ca spectacol inedit, ca încîntare, ca joc. Privitorul rămîne la porțile dramei, reținînd doar culoarea analogă a lucrurilor familiare:

Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spînzurat

Lia, blonda Lie
Noaptea de-o frînghie...
S-ar fi legănat
Ca o pară coaptă

Și ar fi lătrat
Cîinii de pe stradă
S-ar fi adunat
Lumea să o vadă

Și ar fi strigat:
„Vezi ca să nu cadă".

Avem de-a face numai cu o aparentă eludare a dramei. Căci dramatică e, în realitate, sugerează poetul, incapacitatea noastră de a participa la dramă, faptul că reținem din ea doar aspectele pitorești, sursele unei satisfacții elementare. E aici o surprinzătoare înrudire cu spiritul urmuzian sau cu ceea ce va însemna, în suprarealismul de mai tîrziu surpriza obiectului provocator de neliniști. Motivul e reluat într-un alt poem, *La marginea orașului*, accentuîndu-se aici, mai mult de-

Scanned with OKEN Scanner

cît în *Glas*, valorile plastice, feeria dispariţiei, indiferenţa la terifiant:

Melodii curioase, zbîrnîie frînghia
Prietene, vîntul îţi fluieră în oase

În inimă în umbra plîngătoare
Noaptea fug lupii de tine, se adună fluturii
Şi intră în cutia ochilor ca într-o floare
Noaptea se rupe în jurul tău ca fluturii.

Acolo unde poezia „tradiţională" ar fi desfăşurat un întreg arsenal de mijloace pentru a sublinia macabrul şi spaima, Tzara aduce un unghi de vedere absolut contrar, refuzînd să părăsească percepţia „infantilă" a lumii. Va fi modul lui de a considera lucrurile, generalizat în aceste poezii de dinaintea dadaismului, care nu vor atinge niciodată un grad al violenţei de la care să se facă direct trecerea spre negaţia totală. Evenimentele mai grave ale războiului, cu consecinţele sale dezastruoase şi haotice vor fi acelea care vor declanşa o revoltă latentă, dezvoltînd-o pînă la limitele extreme. Deocamdată, negaţia se anunţă doar indirect şi expresia ei este infantilismul. Cînd citim versurile:

deschide-te fereastră — prin urmare
şi ieşi noapte din odaie ca din piersică sîmburul
ca preotul din biserică
dumnezeu: scarmănă lînă îndrăgostiţilor supuşi
vopseşte păsările cu cerneală, înnoieşte paza de pe lună

vom observa, desigur, o anume nonşalanţă a cuvîntului, o uşoară apropiere de proză, însă, inevitabil, nu vom trece cu vederea naivitatea studiată a viziunii, aerul de descîntec şi fabulos amendat ironic; nota specifică a lui Tristan Tzara din aceste prime poeme se bănuieşte tocmai în această ambiguitate a viziunii sale: pe de o parte o ingenuitate susţinută de un deosebit simţ al culorii, pe de altă parte (sau însoţind-o

Scanned with OKEN Scanner

pe cea dintîi), o constantă ironie, ce pune sub semnul întrebării realitatea comunicării lirice, sau o dezvăluie drept convenţie. În aceeaşi poezie, totul se transformă mai departe într-un joc. E o neglijare voluntară a ceea ce ar însemna în accepţie comună, „profunzime a sentimentului", „înfiorare în faţa tainelor existenţei" etc., noţiuni foarte dragi poeţilor tradiţionalişti. Tzara se izolează în jocul său naiv nevrînd în nici un fel „să ia în serios" viaţa, dragostea. Deci va continua, pe un ton de loc grav:

— hai să prindem cărăbuşi
să-i punem în cutie
— hai la pîrîu
să facem oale de lut
— hai la fîntînă să te sărut
— hai în parcul comunal
pînă o cînta cocoşul

ca să adauge, semn al indiferenţei şi retranşării în propriul univers:

să se scandalizeze oraşul.

Ceea ce e cu adevărat negativ în aceste versuri, e sugestia automatismului comunicării, părăsirea în voia cuvintelor şi, în ultimă instanţă, indiferenţa la sensul lor. Această poezie „de dragoste", derapează în final, o rotiţă a mecanismului poetic se dereglează, învîrtindu-se prea repede încît singurul sfîrşit ce poate fi întrevăzut e nimicul. Reluînd, citim:

— hai în parcul comunal
pînă o cînta cocoşul
să se scandalizeze oraşul
— sau în podul grajdului să ne culcăm
că te-nţeapă fînul şi auzi rumegatul vacilor
pe urmă li e dor de viţei
Să plecăm, să plecăm.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele versuri scot poezia din drumul ei şi o aduc în pragul eşecului. Sînt simptomele unei tulburări a lirismului care pentru curentele de avangardă viitoare va constitui scopul fundamental. Ele devin tot mai numeroase în poemele lui Tristan Tzara; aparenţei de naivitate puerilă, reţinînd, cum am văzut, doar formele suprafeţelor, i se adaugă frecvent gestul frondeur, exprimînd fără intermediar starea antipoetică. Dintr-o compunere intitulată *Duminică* se reţine îndeosebi strofa:

Trece frigul pe coridoare cînd înserează
Ca un şarpe foarte lung tîrîndu-şi coada pe lespezi,
Lacul e cusut cu aţă
Înecaţii ies la suprafaţă — raţele se depărtează

foarte asemănătoare ca atitudine lirică cu poeziile *Glas* şi *La marginea oraşului*. Un vers final vine să sublinieze şi mai puternic opoziţia faţă de ceea ce e considerat „poetic": „Mă duc să mă întîlnesc cu un poet trist şi fără talent" — ceea ce descoperă imediat sentimentul convenţiei literare. Tot ce face poetul, felul lui de a scrie, s-ar sustrage deci atributului talentului, noţiune hotărîtoare în estetica tradiţională. Forma poeziei, structura ei nu mai contează, cît punerea în contact direct a cititorului cu o realitate brută, care se poate lipsi de ornamentul metaforic, acceptînd comunicarea prozaică, impasibilă:

La vecini părintele-şi sărută fata indiferent
Îi face morală la despărţire
Balta s-a închis ca în urma unei fete porţile la mănăstire
Gîlgîitul sinucisei a speriat — broaştele au încetat un moment

Alteori în faţa unui peisaj se refuză tabloul închegat, coerent, poetul desenează de toate, de la „păsările nemişcate ca urmele ce lasă muştele", de pe cer, la „rămăşiţele dobitoace-

Scanned with OKEN Scanner

lor" de pe cărare, la domnul ce trece, în negru, cu o fetiţă şi acel „Polichinelle cu clopoţei", ce serveşte ca remediu al tristeţii; pastelul se risipeşte în versuri fără legătură directă între ele, ca în *Zona* lui Apollinaire. Pentru caracterizarea acestei viziuni s-a rostit cuvîntul *simultaneism,* potrivit desigur, însă în aceeaşi măsură ni se pare adecvată apropierea ei de unghiul de vedere al pictorilor naivi, mai ales că întreaga poezie emană acel aer de stîngăcie studiată şi de joc; în cîteva rînduri, poetul „se copilăreşte" simulînd vîrsta nevinovată: „am acasă un Polichinelle cu clopoţei"; „Spune-mi servitoare bătrînă ce era odată ca niciodată"; „rîpa care-i Dumnezeu cînd cască"; „Să fim săraci la întoarcere". În *Tristeţe cosmică,* atitudinea se repetă, servind unei aproape insesizabile ironii:

te caut pretutindeni doamne
dar tu ştii că-i prea puţin
te-am înmormîntat în noiembrie
cînd se duceau şcolăriţele la prînz
n-au ştiut că erai în căruţă
că ar fi plîns.

Nu altul este modul de a sugera atracţia visului, acceptarea lui ca element component al viziunii poetice. Cu aerul că cere lămuriri cuiva mai capabil de a înţelege fenomenul, el exprimă de fapt uimirea în faţa zonelor miraculoase ale oniricului. Prima impresie e de surpriză, ca la numerele de iluzionism:

Am scos visul vechi din cutie cum scoţi tu o pălărie
Cînd te găteşti în haina cu mulţi nasturi,
Cum scoţi iepurele de urechi
Cînd te-ntorci de la vînat
Cum alegi floarea dintre buruieni
Şi prietenul dintre curteni.

Scanned with OKEN Scanner

Începe apoi povestirea nedumerită, pe un ton ce imită ingenuitatea infantilă:

Uite ce mi s-a-ntîmplat
Cînd veni seara încet de tot ca un gîndac
Bună multora ca leac, cînd mi-aprind în suflet foc de vreascuri
M-am culcat. Somnul e grădină hotărnicită cu îndoială
Nu ştii ce-i adevărat, ce nu
Ti se pare că-i un hoţ şi împuşti
Pe urmă ţi se spune că a fost un soldat
Cu mine tocmai aşa fu
De-aceea te-am chemat să-mi spui — fără greşeală
Ce-i adevărat — ce nu-i

Care ar fi prin urmare elementele înnoitoare ale acestei poezii? Ceea ce izbeşte din primul moment e totala libertate în interpretarea lumii. Constrîngerile formale, de la strofă şi rimă, pînă la structura intimă a poeziei, nu mai constituie o piedică, ele sînt adesea neglijate sau, cînd apar totuşi, sînt folosite în strictă conformitate cu necesităţile de expresie. Unghiul de vedere naiv, pe care îl adoptă de cele mai multe ori, îi serveşte tocmai în acest sens al distrugerii convenţiei şi-i creează motivarea necesară unei mişcări descătuşate de formele consacrate ale lirismlui. Paralel cu Ion Vinea, Adrian Maniu sau Tudor Arghezi, care se afirmă la începutul secolului drept capete de afiş ale noii poezii, Tristan Tzara deschide porţile largi ale vocabularului aşa-zis nepoetic. O observaţie pe care Vinea o făcuse în 1923 la *Figurile de ceară* ale lui Adrian Maniu, şi care se potriveşte la fel de bine lui Tristan Tzara, descoperea în acea carte „cel mai plastic şi mai lipsit de prejudecăţi vocabular cu putinţă". El apare şi în asociaţiile insolite ale lui Tzara, de natură a deconcerta pe cititorul obişnuit cu o poezie „artistă", a stărilor de suflet „elevate", „pure" etc. Poetul va compara păsările de pe cer cu „urmele ce lasă muştele", va spune că „rămăşiţele dobitoacelor" înfloresc pe cărări şi că o fată spînzurată seamănă cu o pară coaptă. Anunţînd dadaismul şi mişcările foarte pu-

Scanned with OKEN Scanner

ţin reverenţioase faţă de tradiţie ce vor urma, el transcrie gesturi „scandaloase", sfidînd ordinea admisă: „Ne-am dezbrăcat pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele" — sau îşi va invita iubita în parcul comunal, „pînă o cînta cocoşul", cu acelaşi scop: „să se scandalizeze oraşul". (Atitudinea, tipic avangardistă, va găsi o largă dezvoltare în poezia de mai tîrziu, a lui Geo Bogza din *Poemul invectivă*, care va declara că scrie versuri spre „disperarea fetelor burgheze", sau a „feciorilor de bani gata"). Dacă astfel de gesturi şi atitudini pot fi descoperite şi la ceilalţi reprezentanţi ai curentului modernist în curs de formare[1], e de observat că la nici unul dintre ei nu apare atît de ameninţător ca la Tristan Tzara, semnul dezagregării poeziei. Viitorul militant dadaist se întîlneşte în acest punct cu un alt premergător al avangardismului, Urmuz, care în aceeaşi epocă dăduse în fabula sa *Cronicari*, un exemplu de antipoezie care avea să devină clasic. La Tzara se simte abia începutul unui astfel de proces de descompunere. El distruge mai întîi coerenţa clară, liniaritatea poeziei, sfărîmînd întregul în secvenţe pe care apoi le recoagulează într-o viziune fragmentară. Poemul devine o cavalcadă de senzaţii şi impresii ce nu se pot fixa decît o clipă, căci sensul lor este absolut divergent:

Plop bătrîn în dunga şanţului crescut
Desfăşoară pîntecele, măruntaiele
Blondă-i fata hangiului din Hîrşoveni
Cîte ore mai avem?

Este ceea ce se va întîmpla în imagismul constructivist sau suprarealist — cel din urmă definit plastic de Saşa Pană în termeni ce descoperă filiaţia: „Fiecare cuvînt ridică un alt pavilion".

Mai accentuat negativă şi, în acest sens mai urmuziană, este în versurile lui Tzara acea sugestie a tiraniei discursului

[1] A se vedea în acest sens, Ov. S. Crohmălniceanu, *Tristan Tzara en Roumanie*, în *Revue roumaine*, 1967, nr. 2, pp. 88—96.

Scanned with OKEN Scanner

liric, care pune stăpînire pe poet, pînă la a-l scoate din zona unor semnificaţii, impunînd, printr-o stranie forţă de dereglare, forme aberante, parazitare. Fenomenul nu e încă destul de dezvoltat, însă explozia dadaistă din 1916 (urmînd deci imediat timpului în care au fost scrise acele versuri), e o probă că semnificaţia lui e mult mai mare decît lasă a se întrevedea frecvenţa sa. Puţin întinsa operă românească a lui Tristan Tzara ne dă dreptul, prin semnificaţia ei, a-l situa pe poet alături de Urmuz, printre precursorii avangardismului românesc.

Privită în ansamblu, această operă poate fi caracterizată ca un act de neîncredere în poezie. Şi nu numai într-o poezie aşa cum a fost scrisă pînă în 1913, cu timpii ei morţi, cu momentele ei de stagnare, ci o neîncredere în viitorul oricărei poezii. Desigur viziunea peseudoinfantilă ce credem că-i conferă nota distinctivă, rămîne o realitate estetică. Dar e foarte greu de apreciat în sine, cîtă vreme poetul nu mai are aceea uitare necesară în poezie şi în existenţă, ci, cu ochi mereu treaz, pîndeşte momentul propice pentru a le ucide pe amîndouă. Poezia pare a nu mai fi suficientă ca valoare în sine, prin numai materia ei, ci şi prin ceea ce nu este, prin aceea că vrea să nu mai fie. Primele poeme ale lui Tristan Tzara se situează la această răspîntie. Poetul urmează de fapt *Avertismentului* dat probabil de Ion Vinea, în numărul 1 al revistei *Chemarea* din 1915, leagăn al acestor dintîi poezii şi al unei întregi epoci literare: „Să ieşim deci cu platoşe tari sub veste. Să înlocuim hărţile din redacţie cu panoplii la îndemînă; să avem bombe asfixiante prin coşuri şi creioane cu şiş".

Scanned with OKEN Scanner

UN AVANGARDIST MODERAT: ION VINEA

Citite în comparație cu ale poeților de avangardă pe care el însuși i-a îndrumat spre poezia nouă, versurile lui Ion Vinea par prea puțin ale unui dărîmător de idoli, și aceasta nu datorită unui cult deosebit al formei, foarte liberă în scrisul său, cît unei anume cenzuri a confesiunii. Altfel, poetul este un interiorizat, într-atît de întors spre propriile evenimente sufletești, încît nu mai poate adera decît sumar la realitatea dinafară, reținînd-o în liniile ei cele mai generale și numai în măsura în care poate deveni factor complementar. Nimic din exuberanța și frenezia unui Ilarie Voronca sau a lui Stephan Roll, tentați înainte de toate de spectacolul lumii, de aparențele ei veșnic schimbătoare, veșnic inedite. Căutători pretutindeni ai surprizei și neprevăzutului, ei urmăresc izbucnirile hazardului în plin domeniu al legii; Vinea este tocmai poetul *legii*, cu conștiința acută a unui drum unic, tragic, pentru că neabătut. „Sînt cum am fost menit", scrie el, de aceea se va împotrivi cu măsură destinului său uman. Marile surprize sînt înlăturate, o convenție pare a se fi încheiat între cei doi termeni, un armistițiu nesigur și totuși durînd cît existența insului. Dialogul nu va avea nevoie de prea mulți martori; condiția lui ideală e singurătatea, izolarea în meditație. Căci un astfel de dialog e adeseori numai presupus, părțile nu

Scanned with OKEN Scanner

se angajează în confruntări decisive şi, în acest caz, şi cuvîntul poate lipsi. *Singurătăţii* — formă a ascezei spirituale — i se adaugă *tăcerea*. Pustiul, muţenia, umbra, lacrima, ruga, amintirea sînt elementele cele mai frecvente în poezia lui Ion Vinea, circumscriind drama. Steaua însăşi, reprezentant al destinului, devine steaua în stingere, iar timpul dramei va fi „ora palidă", nedecisă, ambiguă, ascunzînd şi întreţinînd totodată tensiunea: „în oră şoapta destinului pîndeşte". Situaţia e însă dintre cele mai nesigure pentru spirit, pentru că îmblînzirea duşmanului ce stă la pîndă nu înseamnă şi înlăturarea primejdiei, ci mai degrabă o ţintuire pe loc, în aşteptarea altor ameninţări:

> Nu pot pleca, nu pot rămîne,
> povestea e ca o tîrzie toamnă.
> Trist e surîsul care s-a milostivit
> şoapta destinului s-o cumînţească
>
> *(Lanţuri)*

Dar care este *locul?* La această întrebare nici poetul nu poate da un răspuns precis, simţindu-se încă o dată împins în nedeterminat; pentru el nu există nici spaţiu nici timp comune cu ale „celorlalţi", aşa încît toate elementele lumii cu care intră în relaţie — „sunetul, raza, zbuciumul şi visul" — nu fac decît să agraveze procesul de introspecţie, acea „vedenie de mine-însumi":

> De faţă veşnic între loc şi oră
> martor — al cui? între ceilalţi şi nimeni,
> ce nume port eu dincolo de mine,
> ce frunte ridic în ochii luminii?
>
> *(Velut somnia)*

Punctul terminus al acestui proces va fi izolarea tristă, în turnul simbolic: „Singur veghez. Nici un zvon. Lumea e de mine departe" *(Ivoriu)*.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi a fost o vreme cînd poetul părea atras dimpotrivă tocmai de „zvonul" lumii, cînd, şef de şcoală avangardistă, compunea programe şi manifeste ce ţinteau către o identificare a scriitorului cu spiritul epocii de intens „activism industrial", oglindindu-i dinamismul şi metamorfozele spectaculoase: „VREM minunea cuvîntului nou şi plin în sine, expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse". Promisiuni în sensul dezvoltării unei atitudini iconoclaste făcuse Ion Vinea chiar cu un deceniu mai înainte de *Manifestul activist* al *Contimporanului*, cînd alcătuia, pentru propria-i revistă — *Chemarea* — un îndrăzneţ *Avertisment*, şi publica tot atunci în *Cronica* lui Tudor Arghezi, acea *Chronique villageoise*, în care scria printre altele: „Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică"[1]. Se datorează oare aceste atitudini exclusiv prieteniei cu Tristan Tzara? Iniţiatorul de peste cîţiva ani al dadaismului îşi scria, ce e drept, cam în aceeaşi vreme, versurile prevestitoare de criză, însă tendinţele de înnoire erau mai generale în epocă, dacă n-ar fi să-i amintim decît pe Tudor Arghezi şi Adrian Maniu. Colaborator frecvent al *Cronicii*, după o activitate simbolistă relativ incertă la *Simbolul* şi după evoluţia de la *Noua revistă română*, *Seara* şi *Chemarea*, poetul găseşte aici un mediu propice formării sale în sens modernist. Directorul revistei îndemna la distrugerea tiparelor şi încercarea unor soluţii lirice originale: „Scriitorul încărcat cu o personalitate se înfăţişează însă — scria Arghezi — ca un individ puţin docil jugului obişnuinţei. El va jigni, cu utilitate, urechile criticului literar sacrosant şi-i va păsa puţin de altfel de rănile pe care le primeşte spiritul de rutină . . ."[2] Influenţa s-a dovedit contagioasă, căci în anul următor, Adrian Maniu (care tipărise între timp *Salomeea*) îşi mărturisea neaderenţa la clişeele vechii poezii: „Oamenii sînt plictisiţi pînă-n gît de stupiditatea aşa-zisului material poetic, format din comparaţii

[1] I. Vinea, *Chronique villageoise*, în *Cronica*, I (1915), nr. 28, p. 553.

[2] T. Arghezi, *Tabula rasa*, în *Cronica*, I (1915), nr. 28, p. 552.

Scanned with OKEN Scanner

întrebuinţate de atîţia şi de atîtea ori, încît nu mai au nici o valoare şi nici un sens"[3].

„Antipatia" pentru literatură a lui Ion Vinea e deci refuzul de a stărui în clişeele şi locurile comune ale unei poezii, în cazul lui, de descendenţă simbolistă, poezie pe care însuşi o practicase în perioada colaborării la *Simbolul* (1912). Surprinzătoare dialectică a evoluţiei literaturii! Verlaine, indicînd cu cîteva decenii mai înainte, motivele centrale ale liricii simboliste, exclama cu acelaşi dispreţ, în celebra sa *Art poétique:* „Et tout le reste est littérature!" Poetul român se străduieşte, în 1915, să demonstreze literaturizarea excesivă a poeziei, atacînd-o în chiar structura ei, prin compunerea unui imagism împins pînă la caricatură. Un poem în proză aşează sub titlul evident antiromantic şi antisimbolist *Un căscat în amurg,* imagini ca acestea: „Cloşcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle săteşti — şi pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table şi a scăpat Gîrcenii, zaruri cu geamul rotund".

Altă dată, nemulţumirea se traduce în versuri de un prozaism căutat, cu voite stridenţe, înlăturînd învelişul mitic al unor motive tradiţionale, pentru a dezvălui cu ironică satisfacţie fondul lor indiferent:

> Deci nu vom porni, trei la număr, pe şosele biblice
> cu entuziasm de prooroci
> cu daruri consacrate
> către ieslele îmbîcsite
> în cari tu culcat pe spate îţi dezgoleşti lipsa de modestie
>
> . . . . . .
>
> N-ai să vindeci paraliziile isterice prin sugestiuni
> ca la scăldătoarea oilor
> ca să se creadă că faci minuni
> nici n-ai să dai viaţă catalepticilor
> strigînd fatidic: Lazăre, — de trei ori.

[3] A. Maniu, *Poezie,* în *Cronica,* II (1916), nr. 70, p. 277.

Scanned with OKEN Scanner

Şi multe lucruri de felul acesta îmi spuneam
pe cînd tăcerea şi somnul obştesc curbau mai în pustiu zările
şi calul meu cugeta prin praful spiritualizat.

(Soliloc)

Nu aceasta va fi însă direcţia urmată în continuare de poezia lui Ion Vinea. Ea va oscila între un imagism îndrăzneţ (nu străin de tehnica lui Adrian Maniu), contribuind la închegarea unui tablou construit din notaţii succesive —

Toamna a muşcat podgoriile
aerul e ca perlele bolnave
luna fuge îngrozită peste păduri
Doamne, trebuie să merg să mă culc

(Septembrie)

şi organizarea plastică a viziunii, bazată tot pe panouri disparate, însă constrînse într-un tot unitar de o mişcare bine cenzurată a stării lirice. Un pastel din 1913 — *Tuzla* — e reprezentativ în opera poetului, care va da şi mai tîrziu astfel de bucăţi de o reţinută sentimentalitate, a cărei linie frîntă împiedică deplina confesiune, sprijinită din loc în loc de notaţii fără culoare deosebită, aproape reci, trădînd o crispare interioară vizibilă, de acum înainte, mai peste tot:

Val pal, stîncile arse
albastrul sat într-un inel de var.
Femeile ţărmului au obraz de mărgean
şi se vînd pe stras şi suliman

... Seara bate semne din far
peste goarnele vagi de apă
cînd se întorc pescarii cu stele pe mîini
şi trec vapoarele şi planetele.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă e să vorbim totuşi de o influenţă a lui Tristan Tzara în această epocă, ea ar putea fi descoperită în poezii datate 1915, ce păstrează un aer de joc, alături de o stranie dereglare a viziunii (precum în mult comentata *Doleanţe*), dar mai ales în acele compuneri pseudo-infantile, afectînd indiferenţa la dramă, pentru a reţine elementul pitoresc, precum în *Rugăciune* şi, mai mult, în *Visul spînzuratului,* foarte înrudită cu *Glas-ul* lui Tzara şi cu *La marginea oraşului,* a aceluiaşi:

Spînzuratul vînăt din grădină
plin de rouă şi de frunze noi
se-nvîrteşte-n axul de lumină
fără frică de ninsori şi ploi
şi rîzînd cu ochii amîndoi...

Prezenţa unor astfel de piese e însă accidentală, şi poetul nici nu va mai continua această modalitate. Pentru multă vreme el pare a se fi hotărît să cultive o singură formulă; poezia sa din epoca mişcărilor şi revistelor de avangardă se fixează la o notaţie de cele mai adeseori concentrată, de un uşor eliptism formal, din care nu lipsesc valorile plastice, văzute cînd în încremenirea mecanicist-constructivistă, cînd învăluită într-un vag abur oniric. Este timpul *Manifestului activist către tinerime* de la *Contimporanul,* al colaborărilor la *75 HP, Integral* şi — mai tîrziu — de la *Unu* — toate, cu excepţia ultimei, publicaţii de orientare constructivistă, conţinînd şi unele note din mai vechiul futurism sau dadaism. Autor, măcar parţial, al *Manifestului activist,* Vinea pare a fi subscris teoretic la programul fixat aici — inspiraţie citadină, creaţie lucidă a unor realităţi nesubordonate naturii, considerarea poeziei ca reportaj, totuşi, al epocii, înregistrînd în ritm mecanic de „aparat Morse", spiritul vremii — căci, numai peste cîteva numere de la publicarea manifestului, dă în aceeaşi revistă comentarii de artă în sens constructivist[4]. Nu e

[4] V. articolul *Promisiuni* în *Contimporanul,* III (1924), nr. 50—51.

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin adevărat că în anul următor tot el publică în revista afiliată, *Punct*, acele *Vorbe goale*, în care se îndoiește de valabilitatea „opiniei curente" că pentru a fi poet modern e suficientă o „revoluție de vocabular" și se întreabă în mod semnificativ: „Pe cînd revoluția sensibilității — cea adevărată?" De acum datează și *Principiile pentru timpul nou* afirmînd că: „poezia e o stare sufletească"; „Pentru a fi redată nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă"; — în fine că „Poezia e și ea pretutindeni"[5].

Se vor recunoaște, în special în aceste din urmă afirmații cîteva dintre propozițiile fundamentale ale lirismului modern la fixarea cărora mișcarea de avangardă a avut un aport substanțial. În interpretarea lui Vinea, le lipsește acestora nota extremistă (cu puține excepții), poetul reținîndu-le în sensul lor cel mai general, refuzînd dogmatismul și supunerea necontrolată la niște rigori pur formale — ceea ce nu toți reprezentanții avangardei vor ști să facă. N-ar fi exclus ca poetul să fi scris *Manifestul activist*, sau numai să fi contribuit, alături de alții, la alcătuirea lui, din pur spirit de frondă și, pe de altă parte, dintr-o solidaritate cu grupul din care făcea parte, printre întemeietori, mai vechiul prieten Marcel Iancu. Bănuiala e întărită de puținătatea versurilor cu adevărat extremiste, care urmează cuvînt cu cuvînt programului constructivist; acestea par mai degrabă niște parodii ale constructivismului dogmatic. Apoi, poetul a încredințat unora dintre aceste reviste, poeme ce nu aveau nici o legătură cu programul lor, adesea antedatate, deci separate în mod manifest de acel program.

Totuși creația de acum a lui Ion Vinea urmează un drum paralel cu al avangardei, cu destule interferențe substanțiale, pentru a-l putea așeza printre promotorii ei. Se va găsi întotdeauna în poezia sa notația impresionistă tipic avangardistă, după modelul, probabil, al „cubismului literar" al lui Apollinaire și al altor poeți francezi, o sfărîmare a cadrului plastic al poemului ca în cubismul pictural, în fine, sub înrîurire constructivistă, o anume geometrizare a viziunii și crearea im-

[5] I. Vinea, *Principii pentru timpul nou*, în *Contimporanul*, IV, (1925), nr. 61.

Scanned with OKEN Scanner

presiei de rigiditate mecanică. Deosebirea, de loc neglijabilă, stă într-o coerență constantă a poemului, asigurată de orientarea notației spre definirea unei stări sufletești unitare. Cîte o poezie, precum *Reclamă* (publicată în revista *Punct*) mai face apel la o recuzită extrem-modernistă:

La „Ciobanu"
lunecă pe chitre soare...
aici, aici
unde cumpără Lily Popovici
sună-ți anii în valută tare
pipăie meridianul București-Paris

alta, (v. *Eleonora*, în *Unu*, 1928) e o caricatură dadaist-constructivistă a unui suspin romanțios, tradus onomatopeic, într-un ritm sugerînd mișcarea unui resort mecanic:

Tu o
Tu
Ah tu Ah tu
T U U U U U U U
Ah-tu ah-tu ah-tu ah-tu ah
Tu Ah Tu Ah T U U U U
. . . . . .
a a a a a a H
T U U U U u u u u
E E L E e o o n o o r a

În general însă, poezia lui Ion Vinea din vremea dezvoltării mișcării constructiviste păstrează o linie de mijloc, împrumutînd ce e de împrumutat, mai mult din decorul constructivist. Afirmația lui G. Călinescu că poetul ar fi „dotat cu un instinct tropic ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric" nu ni se pare pe deplin întemeiată. Ion Vinea e într-adevăr un poet solicitat de la începutul activității sale, de experiențele înnoitoare ale lirismului, însă relativa oscilație între cîteva formule ține mai mult de perioada

Scanned with OKEN Scanner

căutărilor, căci în epoca maturității el se fixează într-o modalitate proprie. În poezia deceniului al doilea și al treilea, el nu face decît cum spunea Șerban Cioculescu în *Aspecte lirice contemporane*, „să-și schimbe decorul unei tristeți organice". Căci Vinea e întîi de toate un poet al „vedeniei de sine însuși", lumea externă e doar un punct de reper pentru niște coordonate subiective bine trasate. Acestea nu se încorporează niciodată integral într-o viziune plastică, notația sa nu tinde spre obiectivarea deplină a confesiunii. Ea e sincopată, alcătuită din fragmente, nu atît de eterogene ca la alți avangardiști, canalizate spre o tonalitate unică. Versul lui Vinea nu curge ușor, fără dificultate, dimpotrivă, se simte peste tot o constrîngere, o rupere care e și a stării sufletești sever cenzurate. Decorul citadin cu recea lui geometrie constructivistă, departe de a fi un obstacol (cum a fost pentru Ilarie Voronca, un voluptuos al senzației elementare), va contribui la o mai rapidă cristalizare a propriei viziuni. Ion Vinea își descărnează elementele, le deshidratează dacă putem spune astfel, reținînd cu precădere anorganicul sau prelucrînd intelectual senzația primară:

Dinspre bariere noaptea vîntuie —
treci între cristale feeric, deci —
pe rugul lăuntric răstignită
în dîra farului, snop imponderabil
ritm discret, pneu rostogolit

(Lamento)

Cutare poezie transmite răceala *Plumbului* bacovian, printr-o notație eliptică, cu metafore scoase din sfera mecanicului:

În cavoul ca o vistierie ferecat
din mireasă a rămas o rază
Un suspin prin toamna coroanelor
tăcerea e o sită Auer
Orice svon scutură cenușă.

(Necroman)

Scanned with OKEN Scanner

Că veacul industrial e pentru Vinea doar un decor al unei particulare triste̦ți se vede și din poezia *Ev*, de notație concisă, aproape telegrafică:

Pîclă și brumă jertfa hornurilor nu mai e primită
Lumini zgîriate pe cer
N-S-E-W — vibrări
farurile beau nimbul în care înaintează
sonerii treieră chemări în săli
laolaltă împreună
cu toții lunecăm spre o clipă la fel
fără steaguri coborîm veacul
cu umbra noastră vestmînt.

E mai degrabă aici sentimentul blagian de neliniște în fața civilizației moderne, din poezia *Veac*. Distanța față de tovarășii de grupare iese în evidență imediat: ei surprindeau cu deosebire ambianța, la Vinea e întotdeauna transcris și ecoul ei în suflet, ca un comentariu ce adîncește semnificația elementului concret și-l integrează ansamblului. Nu e o explicație propriu-zisă aici, cît o sugestie a semnificației, așa încît poezia nu devine niciodată anecdotică (anecdota a fost, cum s-a văzut, respinsă și teoretic de către poet), ci lasă gîndul suspendat la marginea concretului. E și cauza pentru care unele poezii au putut părea situate între vis și trezie, într-un început de suprarealitate: gîndul stă în preajma materiei, se amestecă cu ea, toată poezia e o succesiune de plinuri și goluri, ce dă ansamblului o oarecare impreciziune:

La cerul întîi străjeri de tuci
plopii fac cîte cincizeci de pași
Amurgul ne unge sfinți
prin foc rătăcim cu viori de iarbă
Aburi de zodii preajma leagănă
Lacrima morților liniști încheagă

Scanned with OKEN Scanner

Unde eşti frate de pămînt
în gînd suflat ca o umbră —
Clopot vechi întrebarea o scufundă —
Ceasul de judecată atinge
amintirile în giulgiul lor de praf...

(Filtru)

Din spectator la o realitate, poetul devine participant — nimic nu se întîmplă în afară, fără a-i atinge fiinţa, şi în acest sens poezia devine cu adevărat o „stare sufletească". E o stare echilibrat-elegiacă, fără violenţe ale trăirii, din care marile spaime existenţiale lipsesc, tînguire continuă în faţa unui univers în stingere. Dinamismul, atît de bine marcat, la ceilalţi poeţi de avangardă, e absent adesea la Ion Vinea, care, lucrînd cu aceleaşi elemente, le încetineşte ritmul pînă la anulare:

Oraş cu paratrăznetele-n stea
şi-aprins de gală-n bezne ca o navă,
dăruie-ţi scările, mansardele, terasele,
barăcile ce se răsfaţă-n slavă
şi spulberă-mă-n ritmul tău făcut
şi-n şoaptele şi-n tufele cu razii
pe urma îngerilor tăi de ceară
şi-a hohotului tău pierdut.

Dans îndîrjit al vremii care moare.

E şi poezia cu care Ion Vinea a colaborat în foarte activistul şi energicul număr unic al revistei *75 HP*. De altfel, şi în *Contimporanul* sau în *Punct*, versurile care apar poartă scrise sub ele date mult anterioare (1916—1919) şi nu au, adesea, nimic comun cu programul zgomotos al revistelor. Într-o epocă de acut colectivism, predicat de el însuşi în *Manifestul activist*, poetul îşi permite să cînte recluziunea şi resemnarea:

Noaptea ne-a zidit
pe pămînt înfloresc lămpile

Scanned with OKEN Scanner

Veghe între patru pereţi
închin gloriei singurătăţi
pentru venirea de mai tîrziu
inutilă

Uscat a gîndului perete văruit —
poate înţeleg că mi-am greşit menirea...

(Tatăl nostru)

A fost deci Ion Vinea un avangardist? Desigur, însă unul care a negat pe tăcute şi a protestat în şoaptă. Era în el mai multă tăcere decît strigăt, iar în delirul său interior o linişte şi o ordine ameninţătoare. *Glosarul* său ne dă o ultimă definiţie:

În adîncul meu e tăcere
şi pîndă de veci în unghere,
şi tîlcuri în cîte-un cuvînt
ca şerpii ce dorm în pămînt.

Scanned with OKEN Scanner

ILARIE VORONCA ŞI NOSTALGIA LUCRURILOR

Cîteva pagini din volumul al doilea al *Memoriilor* lui E. Lovinescu păstrează imaginea unui Ilarie Voronca „suflet timid, nostalgic, sentimental, răvăşit, descompus, suflet legat de ţară, de pămînt", împreună cu nedumerirea criticului, că „acest contemplativ visător vrea să fie revoluţionar", adică şef de şcoală literară avangardistă. Puţine elemente lăsau, într-adevăr, să se întrezărească sinuosul său drum poetic, pe care se vor întîlni tendinţele în aparenţă cele mai contradictorii. În aparenţă doar, pentru că liniile mari ale lirismului său vor rămîne aproape nealterate sub rapida succesiune a metamorfozelor formale.

Începuturile sale poetice sînt strîns legate de cenaclul condus de E. Lovinescu şi de revista acestuia, *Sburătorul literar*, la care debutează, în octombrie 1922, cu o poezie, *Tristeţi de toamnă*, caracteristică pentru o anumită latură a simbolismului românesc, reprezentată în primul rînd de Bacovia. Alte poezii publicate aici şi în revistele *Flacăra*, *Năzuinţa* şi *Contimporanul* sînt adunate în 1923 în volumul *Restrişti*. Simpla enumerare a cîtorva titluri indică atitudinea lirică dominantă: *Tristeţi*, *Nelinişti*, *Sfîrşiri*, *Primăvară tristă*, *Preumblări bolnave* etc. Ele circumscriu un sentiment de nelinişte şi apăsare, într-un peisaj în dezagregare lentă, cenuşiu, pluvios — „ba-

Scanned with OKEN Scanner

covian". Voronca face acum poezie de notație, de atmosferă, compunînd un cadru aproape mereu același, al orașului provincial: „orașul întunecat", „deznădăjduit", „de întuneric", cu „tristețea zidurilor de internat", „cenușiul pereților", „ferestrele mîhnite" și cu o faună umană contaminată de acest decor — „oamenii atît de deznădăjduiți", „femeile cu mîini subțiri" și „privirea rugătoare și tristă". Din poetul *Plumbului* vine și predilecția pentru peisajul autumnal, tablou al descompunerii materiei, al stingerii generale:

E pustiu și e frig în odăi stinse
Toată viața o regăsești ca pe un ceasornic oprit
Auzi sufletul căzînd, poate sunt frunze,
pasul tău prin amintire sîngerat și rănit —

ca și motivul nesfîrșitelor rătăciri sub felinarele palide în ploaie, prin mahalalele pustii „cu fereștі luminate trist", sau prin provinciala grădină publică, în care „bănci și lumini în toamnă putrezesc". Nu lipsesc nici cîteva clișee trecute în lirica lui Bacovia din simbolismul francez: iubita cîntînd la clavir în interioare cenușii etc.

Dacă autorul *Restriștilor* reface oarecum fizionomia palidului „elev singuratic", sentimentul damnării e absent, la fel și nevroza distrugătoare a maestrului. Versurile lui Voronca sînt ale unui adolescent sentimental, stînjenit de decorul sumbru pe care nu și-l poate apropia, năzuind de aceea spre un refugiu dincolo de barierele orașului, în natura regeneratoare. „Vreau să rătăcesc dincolo de mîhniri" — hotărește el — și își cheamă iubita în locurile copilăriei:

Vino, vom merge la Soveja în munți
Acolo, trecutul meu, ca într-un cufăr vechi o haină albă,
Zarea e cu brazi și pe sînul munților oile — salbă.

Starea sa sufletească e mai aproape de langoarea simbolistă, acea oboseală a sufletului, din care se naște tentația evaziunii. Poetul e un bolnav sufletește, dominat de nostalgii,

Scanned with OKEN Scanner

suferind ca o plantă vlăguită de prea puțină lumină; de unde și atmosfera de spital, atît de specific simbolistă:

> ...gîndurile mele triste s-au plecat spre tine
> ca, spre lumina unei ferești, flori bolnave.

Era aceasta (cum s-a remarcat de către critică) și tonalitatea *Vecerniilor* lui Camil Baltazar, poezii ale convalescenței, în care apărea, la fel, dorința de evadare din ambianța sufocantă a provinciei, spre „aerul ... proaspăt din munții curați". Dincolo de posibilele influențe, stîngăcia adolescentină în exprimarea unor sentimente grave, tonul patetic, ușor retoric, al vîrstei și vibrația nedisimulată a unei sensibilități neliniștite dau autenticitate acestei poezii cu sunete de romanță elegiacă.

Dacă *Restriștile* suferă de o monotonie care vine din repetarea prea stăruitoare a aceluiași sentiment, subliniat în mod exterior, prin atribute explicative, și ele mereu aceleași („dureros", „sfîșietor", „trist", „mîhnit" etc.), e de remarcat totuși de pe acum capacitatea de creație imagistică ieșită din comun, îndrăzneala asociațiilor: „În clavir sunt accente vechi, ca-ntr-un herbar flori păstrate"; clopotele se depărtează ca „albe cirezi"; „și iată în mine chipul tău, ca-ntr-un pahar o floare albă". Redusă deocamdată la comparație, imaginea tinde să devină elementul hotărîtor în poezia lui Voronca, atrăgînd accentul pe detaliu și împiedecînd unificarea întregului. Tentat de ineditul asociațiilor, poetul va încerca să pună în relație elementele cele mai îndepărtate, pentru a obține scînteia revelatoare a analogiei, așa încît unele dintre poeziile din *Restriști* sînt simple adiționi de imagini fragmentare. (Această tehnică imagistică a fost observată mai întîi de E. Lovinescu). Pe măsură ce interesul său pentru provocarea surprizei imagistice crește, sporește și arbitrarul asociațiilor, bazate tot mai mult pe atribute exterioare, neesențiale (aici, de exemplu: „roțile deșertăciunii", „mantaua mîhnirilor sfîșiate" etc.). Fenomenul are o importanță particulară în creația poetului, întrucît îi va deschide calea spre curentele de avangardă, al căror principiu imagistic era tocmai extinderea peste orice limite a analogiei.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția este rapidă. Foarte receptiv la inovații, Voronca aderă la mișcarea avangardistă, îndată după lansarea la noi a primului ei manifest — *Manifestul activist către tinerime* al revistei *Contimporanul* — iar cînd are ocazia, scoate el însuși o publicație de avangardă, *75 HP* (octombrie 1924). Întîiul său avangardism va fi definit, prin urmare, de programul constructivist, așa cum se prezenta în manifestele de la *Contimporanul*, *75 HP* (aici cu reminiscențe dadaiste), *Punct* și *Integral*.

La numai un an după apariția *Restriștilor*, schimbarea radicală a atitudinii e surprinzătoare și nu se poate explica decît prin entuziasmul necenzurat al tînărului gata să primească cele mai proaspete ecouri ale noului. Teoretic vorbind, Voronca neagă sentimentalismul și „dezagregarea bolnavă romantică", adică exact ceea ce putea fi remarcat ca notă definitorie a debutului său. Ironizînd „gramatica, logica, sentimentalismul", în articolul program de la *75 HP*, el își anunța de fapt aderența la viziunea constructivistă. Frecvența cu care publică în revistele grupării poeme și comentarii, cu dezinvoltura unui cunoscător și fervoare de militant, indică o adeziune fără rezerve. Imagismul său inițial era o premisă însemnată și poetul nu va face decît să-l justifice acum, cînd, în posesia unor date fundamentale, găsește argumentele necesare. Noul program îi oferă, de altfel, suficiente motive de a crede că se afla pe drumul cel bun, căci a preconiza ca poetul să se transforme într-un „mecanic pasionat de o preocupare" sau într-un „seismograf" al dinamicii vremii, iar poezia sa într-un ecran pentru succesiunea automată a imaginilor, era o cerință ce încuraja dezvoltarea primei direcții. Tentația asociațiilor insolite exista și în *Restriști*, — acum ea e canalizată doar spre definirea „poemului integral": „plăsmuire abstractă imaginea: raport pur a două elemente cît mai depărtate (sau cît mai apropiate) între ele"[1]. În afara unui energetism puternic subliniat, caracteristic constructivismului, afirmarea inovației se

[1] I. Voronca, *Tudor Arghezi, fierar al cuvîntului*, în *Integral*, I (1925), nr. 3.

Scanned with OKEN Scanner

face în termeni destul de generali: imaginile nu trebuiau să fie „comparaţii sterpe", ci „asociaţii fulgere frunziş în noapte", iar expresia poetului nou — „plină de cutezare şi savoare absurdă", anulînd „fruntariile dintre sunet, cuvînt, culoare"[2]. Cu totul inedite sînt doar apelul la „analogia de corpuri geometrice", ce urma a se realiza în poezie, precum şi programarea unui impresionism discontinuu, întemeiat pe „libera înşiruire a cuvintelor"[3].

În ce măsură se poate vorbi în creaţia lui Ilarie Voronca despre un constructivism poetic, ne spune liliputana plachetă *Invitaţie la bal*[4], conţinînd versurile scrise în perioada colaborării la *Contimporanul, Punct* şi *Integral*. Ceea ce se remarcă de la prima vedere e evoluţia spre o viziune corespondentă programului afirmat. Decorul răvăşit al oraşului provincial din *Restrişti* se transformă, redimensionat pe măsura unei optici înnoite; e ambianţa marelui oraş organizat în forme geometrice, agitat şi haotic:

> În suburbie cinematograf şi bordel. Iată
> Geometria oraşului: logaritm stelar, vals
> Pe fire electrice soneria Europei ţipînd fals...

păstrînd totuşi reminiscenţe ale mai vechiului bacovianism, în sentimentul unei apăsătoare tristeţi, între orizonturi închise şi însîngerate, lîngă „huruitul roţilor în beznă şi nebunia ca un noroi pînă la gleznă":

> Spectacol de mahala. Zarea se frînge.
> Toamna a dansat, a dansat. Ceasul e deplin.
> Şi glasul pămîntului a răspuns cu pîine şi vin.
> Dinspre abator, noaptea se apropie cu sînge.

(Sfîrşit)

[2] idem, *Cicatrizări*, în *Integral*, nr. 4, pp. 2, 3.
[3] idem, *Gramatică*, în *Punct*, nr. 6—7, p. 3.
[4] *Invitaţie la bal* (1924—1925), Ed. „*Unu*", 1931.

Scanned with OKEN Scanner

„Balul" la care sîntem invitaţi este însă mai ales spectacolul citadin cu surprizele lui de fiecare clipă, provocînd uimirea, ca altă dată acel „Ce frumos, ce frumos, ce frumos!" din *Restrişti*. Procedeul poetului e de a traduce totul în termeni subliniat moderni, scoşi din domeniul industrial şi tehnic, aşa încît multe versuri, altfel comune, sînt exprimate cuvînt de cuvînt în limbajul constructivist de rigoare. Imaginea unui drum liniştit, flancat de case albe, în amurgul violet şi plin de miresme, e codificată astfel:

> Drum dinam bandajat excepţional
> Casele se îmbrăţişează în visul de var,
> Tinctură de iod acest amurg cu rădăcini şi amnar
> Cît miresmele se împart ca afiş electoral.

Ermetismul e numai aparent, şi cu puţină atenţie se poate observa metoda destul de elementară de substituire a unor imagini prin altele. Cum remarca G. Călinescu, e vorba la Voronca, mai peste tot în opera sa, de crearea unui „cifru de concrete", ce dă numai senzaţia de absconsitate. Din vasta galerie de imagini, pot fi extrase totuşi cîteva, remarcabile în direcţia expresiei unui pitoresc modernist: „Salcîmii: ce maşini de scris în culori"; „Zgomotele descresc ca preţul cerealelor"; „Obrazul tău e un cartier mult mai nou". Altele conţin o poate involuntară notă de umor: „Te port în mine ca un registru copier"; „Afişe dinţii tăi, mîinile tale articole de toaletă".

Sub expresia ostentativ modernă, al cărei eliptism e accentuat pentru sporirea sugestiei mecanicului, se poate însă descoperi mai vechea „sentimentalitate răvăşită" a autorului *Restriştilor*. Energetismul semnatarului de manifeste constructiviste nu s-a transmis decît în mică măsură poeziei, ce-şi trage substanţa în continuare din aceeaşi elegie tînjitoare a unui suflet retractil de adolescent, precum în *Profil tăiat într-o lacrimă:*

Scanned with OKEN Scanner

Încă zece paşi vîntul mă ia de braţ
Concav rîsul
Şi sonata ca o poliţă de asigurare
Sub vîsle stelele cad chei în cerneală
Lacul.
Creierul oscilează ca un compartiment în transatlantic

sau în aceste *Concluziuni:*

Străzile duc spre suferinţa veche
Vinele noastre sunt catarguri pînă unde exist
În ecou tresare lampa ca o ureche,
Final ezită glasul tău ca un trapezist.

Faţă de primele poezii, versurile *Invitaţiei la bal* vădesc şi o mai accentuată fragmentare a întregului în imagini, bazate tot pe comparaţii, dar cu eliminarea particulelor de legătură, concentrare ce asigură succesiunii (fiecare vers e o nouă imagine) dinamismul căutat. Procedeul adiţional impresionist e acum şi mai vizibil, de vreme ce forma eliptică contribuie la izolarea imaginilor:

Dacă ai şti, dacă ai şti suvenir acest sărut
Părul tăiat ca vorbe
În trepte un gînd
Un cuvînt mireasma
Tunel în alcool zgomotele.

Preferinţa poetului se îndreaptă spre elementul vizual, deşi excepţionala mobilitate a fanteziei asigură o circulaţie deopotrivă intensă unui nesfîrşit şir de realităţi. În esenţă însă, şi de către Ilarie Voronca, universul e privit îndeosebi în desfăşurările lui spectaculare, ce presupun o mare varietate de forme în mişcare. Această mişcare e constrînsă deocamdată într-un tipar geometrizant, ce limitează oarecum posibilităţile de expansiune ale fanteziei, dar în poeziile ce vor urma, renunţarea la constructivism va însemna şi o eliberare de nişte forme ce-i conveneau mai puţin.

Scanned with OKEN Scanner

Colomba[5], poemul din 1927, e semnul unei noi orientări. Dacă în privinţa tehnicii poetice el se menţine în limitele unui impresionism nu întotdeauna suficient de coerent, imaginea, luată în sine, suferă unele transformări substanţiale. Cu apariţia acestui poem, poezia lui Ilarie Voronca devine în esenţă o *laudă a lucrurilor,* şi aceasta va rămîne de acum înainte obsesia fundamentală a operei: poetul are nevoie în permanenţă de *sentimentul prezenţei lucrurilor.* Modul imagistic exprimă perfect acest sentiment. În fond descriptivă, poezia nu-şi va permite răgazul construcţiei unui simbol, căci fiecare element al versului este circumscris de o serie de alte elemente înrudite, care-l scot din propria individualitate, pentru a-l raporta continuu la un altceva. Obiectul nu se mai poate exprima astfel pe sine, nu se mai poate delimita, ci e situat în permanenţă într-o reţea de relaţii analogice. De aceea, deşi descriptivă, o astfel de poezie nu este picturală, în sensul obişnuit al cuvîntului, căci metafora nu plasticizează, nu întăreşte material impresia obiectului, ci anunţă numai seria de analogii: obiectul e doar un punct de plecare, un nucleu de energie imagistică. Rezultatul e lărgirea extraordinară a spaţiului luminat metaforic, ajungîndu-se pînă la excrescenţe baroce. Privit din acest unghi, orice lucru capătă un sens poetic. La un asemenea fapt se referea şi G. Călinescu remarcînd la Voronca „o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticei cuvîntului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie"[6].

Nu la multă vreme după apariţia *Colombei,* poetul îşi motivează şi teoretic punctul de vedere, atunci cînd, în paginile revistei *Unu,* defineşte poemul ca o „alunecare într-o cale lactee de imagini", „o succesiune de hazarduri", o „aventură totală", sau o „perpetuă mişcare"[7]. Elogiul „apelor visului",

[5] *Colomba,* Două portrete de Robert Delaunay, [Paris], 1927.
[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc., 1941, p. 783.
[7] *A doua lumină,* în *Unu,* II, (1929), nr. 17, 19.

Scanned with OKEN Scanner

făcut tot acolo, vădește o pătrundere în zona de influență a suprarealismului, la fel cu fixarea ca scop al poeziei de a capta „acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deșteptate de întîmplare". Abandonarea poziției constructiviste e evidentă, noua atitudine contrastînd net cu cea a militantului avangardist din paginile *Integralului,* unde cerea, printre altele: „nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă, ci ordinea sinteză, ordinea-esență constructivă, clasică, integrală"[8].

Receptarea ideilor suprarealiste se limitează însă la o ușoară colorare onirică a imaginii. Conturele se estompează, materia capătă transparențe, universul întreg e o alcătuire fragilă de lucruri plutitoare. Principiul imagistic rămîne însă cel enunțat la *Integral,* pe baza definiției lui Pierre Reverdy, cu abandonarea, desigur, a trăsăturilor ce puteau aminti constructivismul. Și într-un caz și în altul, postulatul mai general al mișcării neîntrerupte a poeziei este asigurat de metoda poetului, chiar dacă el nu se supune decît într-o măsură puțin însemnată automatismului psihic. Este un acord deplin între ceea ce gîndea Voronca despre poezie în acest timp și direcția tuturor reprezentanților avangardismului românesc antebelic, care, recunoscînd valabilitatea ideilor lui André Breton, le aplicau totuși cu destulă moderație.

Colomba premerge acestor considerații. El anunță acea poezie a laudei lucrurilor, cu încercarea de a le defini complet, printr-un întins sistem de relații analogice. Poemul este, ca toate celelalte ce vor urma, o suită de variațiuni pe o temă unică, aici iubirea, sau, mai precis ființa iubitei, căreia i se caută o „definiție" lirică. Rînd pe rînd, liniile și culorile portretului sînt unificate și descompuse (mai ales descompuse) în spațiul transfigurat de sentimente („cristalele de aer stau limpezi în ospățuri"). Euforia poetului încețoșează conturele, rotunjește unghiurile — formele au unduiri de alge și imprecizia umbrei:

[8] *Suprarealism și integralism,* în *Integral,* I, (1925), nr. 1, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

glasul precum o algă şi ceasu-nchis în părul
rotund în şerpuire pe braţ ca rădăcini
surîsul cercuieşte în aer un profil
şi-n talgere de umbră genunchiu-şi scrie mărul

Desenul nu e lăsat să se închege decît o clipă, căci alte şi alte imagini se adaugă, uimirea îndrăgostitului fiind de a descoperi în femeie o oglindă a lucrurilor, încît se realizează o permanentă simultaneitate a percepţiei celor două planuri. Ceva din frenezia contopirii din *Psalmul de taină* arghezian („Femeie răspîndită-n mine / Ca o mireasmă-ntr-o pădure...") străbate şi în versurile lui Voronca:

mă vînturi precum spicul şi-mparţi cu dumicatul
cu zările-n fîntînă ochiul deschide-un şanţ
te ştiu adînc în mine ca-n fund de mări uscatul
te-nfigi ca o gingie mă clatini ca un lanţ

Întreg poemul se constituie astfel dintr-un şir de descoperiri uimite, de la exclamaţia ingenuu cavalerească a adolescentului —

eşti limpede-n suflare şi proaspătă ca-n ploscă
(mă crezi) în vine-ţi circuli un sînge superior —

pînă la confesiunea de o biblică solemnitate, de *Cîntare a cîntărilor,* din această strofă:

în rumenire glasul sporeşte ca o jimblă
urcă de-aici pe scara din sîngele meu scump
cînd te primesc cu mierea-n pleoapă şi pe limbă
şi te închei sub coaste cu degetul ca bumb

Performanţa din aceşti ani a lui Ilarie Voronca (şi poate cea mai remarcabilă realizare a întregii opere) este însă poemul *Ulise*[9], superior şi ca unitate a ansamblului, într-o creaţie

[9] *Ulise,* Cu un portret de Marc Chagall, 1928, (Colecţiunea *Integral*).

Scanned with OKEN Scanner

în care imagismul centrifugal constituie o piedică permanentă în construirea unui întreg „solidar structural". Dar *Ulise* e reprezentativ în cel mai înalt grad și pentru că în el primește contururi depline formula specifică a lirismului poetului.

Ulise e un reportaj liric citadin, construit, în linii mari, în maniera așa-numitei poezii „cubiste" sau „simultaneiste", în care, cum observa M. Raymond despre *Zona* lui Apollinaire, „se juxtapun pe un plan unic, fără perspectivă, fără tranziție și adesea fără raport logic aparent, elemente disparate, senzații, judecăți, care se întrepătrund în fluxul vieții psihologice"[10]. Raportarea poemului lui Voronca la cel al scriitorului francez s-a făcut în critica noastră, însă apropierea nu poate fi dusă prea departe, căci, dacă ambele poeme se revendică de la principiul simultaneist și denotă o anume libertate compozițională, sau dacă amîndouă se organizează pe mari secvențe citadine, viziunea celor doi poeți diferă substanțial. Cea mai evidentă notă diferențială e imagismul debordant al autorului lui *Ulise*, în timp ce Apollinaire e înclinat mai degrabă spre o depoetizare a viziunii și o considerare ironică a „lumii vechi".

Poemul se anunță de la început ca un imn închinat, în ritmuri whitmaniene, „veacului mediocrității", în care forțele omului liber sînt anemiate de „mucegaiul birourilor" („nu mai vînăm ursul sur prin munții Americii"), și viața e amenințată de imobilitate („totul se va petrece în ordinea impusă de calendare"; „orice zi e numerotată în arhivele nemișcării"). Încă o dată obsesia poetului se vede a fi golirea de forme a universului, amenințarea imuabilului — de unde și o febrilitate a căutării unei posibilități de comunicare. Întrebarea esențială a poemului se orientează tocmai în acest sens:

> și noi ne fugărim mereu la aceeași distanță
> cînd oare se vor întretăia orbitele noastre
> așteaptă ciocnirea ca o sonerie
> CIOCNIREA.

[10] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, [Paris], 1963, p. 234.

Scanned with OKEN Scanner

Nostalgia comuniunii şi a prezenţei lucrurilor, această nevoie aproape organică de regăsire niciodată împlinită dă poeziei lui Voronca nota fundamental elegiacă. Într-un fel sau altul, o întîlnim în toate cărţile sale. În *Brăţara nopţilor*[11] constrîngerea va fi a raţionalismului excesiv, ce îndepărtează de fiorul primar al vieţii şi ucide miracolul: „O suferinţă suie în termometrul azurului / Şi vulturii-şi rup aşchii din zbor pentru exemple"; în *Incantaţii*[12] — tristeţea aşteptării zadarnice a unui semn de fraternitate: „Şi-n geamul viziunii, asculţi, nu bate nimeni"; iar lamentaţia simbolicului Petre Schlemihl[13] nu e cauzată de altceva decît de aceeaşi tragică însingurare: „Singur, singur / Plutesc peste mahalaua depărtată (...) Fără umbra mea care era scara de mătase conducînd spre balconul altor oameni" — căci aspiraţia sa patetică e a identificării cu suferinţele comunităţii:

> Eu vă voi spune: „oameni, nu sunt decît un frate
> Acelaşi, smuls în ploaie, îngenunchiat în toamnă
> A mea e tristeţea voastră, ale mele sunt înfrîngerile voastre
> Ca şi voi nu sunt decît un copac pe care se odihneşte
> o vreme pasărea călătoare a vieţii".

Se observă acum că toată poezia lui Voronca, începînd cu *Restriştile*, e străbătută de aceeaşi tensiune subterană, care înseamnă spaimă de vid, ruină şi întuneric, într-un cuvînt, teamă de absenţă, şi pîndă a apariţiei salvatoare a lucrurilor. „Bacovianismul" a fost pentru tînărul debutant o formulă tranzitorie servind acestui obiectiv (v. sentimentul anxios al „odăilor stinse", al „zidurilor negre de internat", al băncilor putrezind în toamnă) — în timp ce geometrismul din *Invitaţie la bal* era şi el o constrîngere. Că domeniul în care poetul se afla în largul său era acela al unei lumi densă de forme ale

[11] *Brăţara nopţilor*, Cu un desen de Victor Brauner, (Tip. Capitalei), 1930.
[12] *Incantaţii*, Cu un portret inedit de Miliţa Petraşcu, Ed. „Cultura Naţională", [Buc.], 1931.
[13] *Petre Schlemihl*, Cu ilustraţii de Michonze, Victor Brauner, S. Perahim, 1932.

Scanned with OKEN Scanner

materiei, o dovedeau accentele înviorătoare din poezii precum *Soveja* din *Restriști*, refăcînd contactul rîvnit cu natura, sau din aceste versuri din *Invitație la bal:*

> Sunt ochii tăi cu terenuri sportive
> Cu cîmpuri și sonde de petrol
> Cu hipodromuri, cu hangare de avioane
> Și pupilele tale, rotative imense . . .

contrastînd puternic cu tonul elegiac al altora, precum: „ce mîhnit e surîsul funcționarului de la ghișeu / e o chitanță inima lui, două scrisori cifrate pupilele", ce marchează o reducție a vitalului.

Dezvoltat pe această antinomie, *Ulise* ancorează în zona efervescenței materiei, a plenitudinii elementelor. Asemeni eroului homeric, poetul e un călător pornit să descopere lumea, după cum călătorii de explorator vor fi și celelalte poeme din *Plante și animale*[14] (revelația unei naturi edenice de o suavă sălbăticie), *Brățara nopților* (un *Ulise* nocturn), *Incantații* (chemarea unui întreg univers ca martor al mișcării sentimentului erotic), *Petre Schlemihl* (itinerarul însinguratului rătăcitor printr-un univers ostil), *Patmos*[15] (drumul halucinant al poetului condus printre neliniști de Insula-Nălucă). Motivul *drumului* și al descoperirilor succesive ale lumii este comun de altfel majorității poeților de avangardă. El e semnificativ pentru o întreagă orientare a poeziei moderne, deoarece prin definiția ei, aceasta se vrea o continuă descoperire de fețe inedite ale cosmosului, poetul manifestîndu-și, mai mult decît oricînd, nevoia imperioasă de a se situa în centrul unui cosmos pe care vrea să-l pătrundă în tainele lui cele mai ascunse, pînă la identificarea deplină cu elementele.

În totalitatea lui, poemul lui Voronca este o succesiune de *ode elementare*, fiecare secțiune a sa e un *imn* — parte a imnului mai cuprinzător închinat „veacului mediocrității". Și e

[14] *Plante și animale. Terase*, Cu desene de C. Brâncuși, 1929 („Integral").
[15] *Patmos și alte șase poeme*, Ed. „Vremea", [Buc.], [1933].

Scanned with OKEN Scanner

firesc să fie așa, de vreme ce poetul era tentat, chiar în cazul imaginii de detaliu, să realizeze o încadrare a obiectului într-un plan de simultaneitate cu o mulțime de alte obiecte chemate să-l definească. Imnul — această definiție lirică superlativă a unui lucru, permite desfășurarea unui întins comentariu imagistic, adică tocmai ceea ce convenea în mod ideal poetului „miliardar de imagini".

Din panorama frenetică a metropolei („se ascut zgomotele ca pumnale / și iată precupeții ridică obloanele somnului / tramvaiele lăptăresele autobuzele își acordează ca o orhestrație / instrumentele"), Ilarie Voronca alege locurile în care o întîlnire cu natura mai e posibilă: cutreieră piețele, pictează cu o pastă flamandă legumele — „fasolele verzi" ce „îți surîd ca șopîrlele", „constelația mazărei", tomatele rumene „ca obrajii transilvănencelor". El caută peste tot germinația primară: cartoful devine astfel simbolul puterilor telurice lucrînd cu umilință și răbdare, după abecedare secrete, sub veghea marilor prezențe cosmice. Imaginile se transmit cu o adevărată voluptate senzorială, totul e expresie a aderenței la materie, deschidere de vase comunicante:

> îmi place coaja ta miezul tău umezindu-se
> cum îți faci loc cu umerii ca să crești
> te aștept te ascult și bătăi de inimă ivindu-se
> în negreala și noroiul tău culori cerești
>
> strîngi și apoi ne dai pe limbă amidon
> tu primești binecuvîntarea vîntului
> norii îți clădesc sub zare un tron
> și numai poetul știe că tu ești cîinele pămîntului

Momente obișnuite, neobservabile în vălmășagul unei vieți tumultuoase, sînt reabilitate și investite cu un sens major. Apropierea de lucrurile cele mai umile se face cu religioasă înfiorare, cu supunere smerită, ca în fața miracolului. Fundamental romantic, poetul încearcă o cale spre sufletul secret al lucrurilor și vede în actele banale ritualuri posibile într-o mi-

Scanned with OKEN Scanner

tologie a cotidianului. Un astfel de ritual e de pildă servirea ceaiului:

CEAI arşiţă de buruieni şi coacăze
răcoare în căldură binecuvîntare de rubin
voia şi împărăţia ta facă-se
culoarea ta e a cărnii trecute în spini...

CEAI care desfeţi limba şi măruntaiele
CEAI care micşorezi bolnavilor suferinţa
ierburi sălbatice din noi răutatea oamenilor taie-le
adu în ficatul şi în rărunchii mei liniştea umilinţa

Rînd pe rînd, oglinzile, bazinele de înot, sala de gimnastică, foca, somnul, terenurile de tenis, Parisul urmează a fi elogiate. Indiferent despre ce scrie, poetul apropie totul de planul primordial al naturii şi, în acest sens, se poate vorbi în poezia sa despre o viziune *naturistă:* obiectele sînt continuu raportate la elemente ale regnurilor vii. Iată oglinzile:

sunt oglinzi cu parfum de garoafe...
sunt oglinzi cu parfum de busuioc...

sălile de înot:

porumbei valurile se unesc genunchii descriu cercuri
mişcarea braţelor, clatină o pădure de miresme

sau spitalele:

foaia de observaţie arată drumul stelelor
şi fiecare duce între degete un termometru ca o ramură de salcie...

O astfel de viziune capătă amploare în culegerea de versuri *Plante şi animale,* ce urmează lui *Ulise.* Structura poemelor e la fel de liberă, susţinută de un imagism puţin vertebrat, departe de relativa unitate a scrierii anterioare. Se poate re-

Scanned with OKEN Scanner

marca și aici sentimentul plenitudinii vitale, bucuria descripției formelor, ce devin tot mai imponderabile, în lumina egală a unui eden primitiv, a cărui revelație o avusese (cum s-a observat de către critică) și Francis Jammes. Emoția e a descoperirii unei unități cosmice originare: „bursucii se leagănă în adiere ca arbuștii", „pitpalacii împletesc un șal din lumina sunetului", „plugurile fac dragoste cu țărîna, o sărută, o mușcă", „soarele dă mălai vrăbiilor". Cîteva fragmente transmit spectacolul de o coloristică fragedă al acestei naturi în care regnurile se contaminează, comunicînd prin rădăcini secrete:

Arcușul rechinilor urcă pe violoncele de ape
din toamna adîncurilor aurul peștilor în frunză
ce bucle meduzele cum se apleacă
și ca șervețele de ceai marginea catifelată a peștilor torpilă...

Brățara nopților reface, în plan nocturn, itinerarul citadin din *Ulise*, compunîndu-se din cîteva secvențe ce desfășoară în jurul cîte unui motiv central asediul imaginilor: bibliotecile („aceste anticamere ale veșniciei"), „noaptea ucenicului ciubotar", noaptea tipografiilor, cu atmosfera apăsătoare, somnolentă, de acvariu amorțit:

Acum în tipografii mașinile dorm ca niște pești uriași
Prin ferestrele înalte noaptea își scutură sacii de făină albastră...
Și curelele stau nemișcate ca niște panglici ale tăcerii...
Și toată sala mașinilor e un muzeu cu monștri marini.

Deficitul acestei poezii este însă, ca în *Plante și animale* sau în *Colomba*, aglomerarea barocă a imaginilor, construite adesea facil, crescînd una din alta fără repaus, într-un ritm și într-o cantitate ce sufocă orice emoție: „Atunci prin calcarul tîmplelor răzbate cascada somnului"; „Somnul ca o cușcă de gheață pentru prepelița surîsului"; „Palmele păpușoiului alintă obrajii respirației"; „incendiul vocilor în părul ceasului" etc. etc.

Scanned with OKEN Scanner

Brățara nopților dezvoltă tonalitatea whitmaniană, discursul poetului exponent al mulțimilor, desfășurat în largi, patetice cadențe:

Frații mei, frații mei, știu foamea și deznădejdea voastră-

retorică ce cunoaște noi accente în volumul *Zodiac*[16] și în cele următoare:

Să zgudui temelia de fapte-n răsărire
Și-n biruințî și-nfrîngeri cu pieptul în vîlvătaie
Văzduhul să te afle și-o aurora să-ți răspundă

În acest context, culegerea de *Incantații* reprezintă o reîntoarcere la mai vechea formulă a imnului, însă unul ramificat peste limitele cunoscute pînă acum. Căci dacă incantația are în definiția sa ceva din magie și vrajă, ea trebuie să se traducă într-o invocație a tuturor lucrurilor ce pot evoca umbra iubitei; deoarece, ca și *Colomba, Incantațiile* sînt poeme erotice fără început și sfîrșit, rotind în infinitele cercuri ale imaginii un entuziasm niciodată domolit. Încă o dată poemul devine un ecran pentru goana imaginilor, încă o dată poetul se înconjoară de lucrurile familiare ca de un scut. Din cînd în cînd, în momente de reculegere, ritmul mai larg lasă loc trecerii fulgurante a cîte unei imagini din care orice urmă a materiei pare a fi dispărut, ca să rămînă doar umbra și ecoul:

Ascultă: șlefuită în muzici sticla crăngii
Profund pasul iubirii rostogolit pe minge
În floare, ireală e lacrima tălăngii
Și-n scoarță suveniru-i răbojul pe meninge.

O cercetare oricît de sumară a modului în care se alcătuiește imaginea descoperă peste tot apelul la astfel de elemente sugerînd imaterialitatea și transparența (aburi, vis, zăpadă, meduze, oglinzi, păuni, spumă, lacrimă, mireasmă) sau mișcarea (migrațiune, valuri). De altfel, chiar atunci cînd lucrurile

[16] *Zodiac*, Cu un desen și coperta de M. H. Maxy, Ed. „Unu", 1930.

Scanned with OKEN Scanner

par a primi contururi definitive, de o grea materialitate, augmentată pînă la mostruos, ca în versurile următoare din *Brăţara nopţilor:*

Bivoli înălţimile se tăvălesc în noapte ca într-o mlaştină
Ca un fior mugetul lor a încreţit fruntea amurgului
Şi boturile au scuturat în văzduh carnea fulgerelor,

alte imagini transformă totul în joc de artificii:

Toreador inima îi întărîtă fluturînd mantie sîngele
Minutele sună, izbesc treptele trupului ca mărgelele.

Altă dată, greoaiele foce au „mustăţi cum e nervura frunzelor", lava vulcanilor e o „dantelă", peştii-torpilă au marginile catifelate ca şerveţelele de ceai. Şi tot aşa, în *Petre Schlemihl,* o compoziţie ce i-ar fi solicitat unui Fundoianu pasta abundentă a unei materii îmbibate de o grea somnolenţă, e construită din reverberaţii ale culorii:

Odaie cu arome a unui han în munte
Soarele naftalină în rufele din scrinuri
Cu brazi ce-şi trec lumina în cerc ca nişte unde
Ecourile butii plesnind de-atîtea vinuri

Patmos, ultimul volum din poezia românească a lui Ilarie Voronca, deschis, în mod surprinzător, cu un sonet, desfăşoară, în chingile bine strînse ale strofelor, aceeaşi viziune fugitivă şi imaterială:

Auz şi văz. Ochi plini de constelaţii
Şi norii străvezii pe frunţi, pe voce
Columne de cenuşă să evoce
Prieteni dispăruţi. Şi-atîţia alţii.

Arbori de fum. Prund. Călătoare roce
Miresme fugitive. Zvon. Migraţii...

Scanned with OKEN Scanner

Este numai o uvertură, căci poetul, îmbrăcat acum în odăjdiile profetului, are, chemat de simbolica Insulă-Nălucă, viziunea marilor spaţii luminoase, populate de o umanitate fericită. Ceea ce altădată se realizase prin invocarea unui întreg univers, pentru a ascunde singurătatea poetului (de unde şi marea densitate a imaginilor împletite adesea haotic într-o ţesătură amorfă) e pus în lumină de data aceasta prin imagini mai libere, desfăşurate panoramic, dar hrănindu-se din aceeaşi substanţă a visului:

Pe malurile surpate stăteau frumos păturite albiturile timpului
Lumină perpetuă
Un vînt roz ca o scoică şlefuită de aurore
Îmi spăla sîngele cald...

Preludiu al luminii perpetue, el regăseşte în vis „veşnicia suavă", ţinutul platonic de umbre luminoase, în care

Din plante întîlnim numai aroma
Numai zumzetul suav din albine.

Imaginea se simplifică tot mai mult, cedînd adesea locul notaţiei nude, transfigurată de ritmul şi cadenţarea solemnă a versului:

Zi liniştită, zi luminoasă,
Cu semănăturile strălucind lîngă soarele de aramă
Cu împărţirea dreaptă a bucatelor
Lîngă aburii desfăcuţi între fîneţe şi vînturile de argint
Iată-te tu, omule bun,
Argat sau cîntăreţ cu uneltele amiezii
Cîinii latră bucuroşi, cîinii îţi ies înainte
Din vocea ta, bunăziua urcă limpede.

Sensul poeziei lui Ilarie Voronca trebuie căutat aşadar în niciodată stinsă nostalgie a lucrurilor. Parcă din teama de a nu-l părăsi vreodată, el le-a lăudat pe toate deopotrivă, sus-

Scanned with OKEN Scanner

ţinînd că lava vulcanilor e o dantelă şi rechinii un elegiac arcuş de violoncel. Visul său a fost să realizeze o poezie în care lucrurile, despovărate de materia greoaie, să se poată apropia într-o luminoasă armonie, atingînd condiţia vaselor comunicante. De accea, n-a numit decît rareori lucruri singure, ci le-a însoţit mereu cu altele, în care să se poată recunoaşte. Dar cercurile în care le-a înscris sînt adeseori mult prea mari, încît conturele se rup definitiv. Rămîn cioburi multicolore, uneori strînse în superbe mozaicuri aeriene — cîteva imnuri şi o masivă antologie de imagini.

Scanned with OKEN Scanner

LUMEA CA SPECTACOL: STEPHAN ROLL

Nu putea găsi Stephan Roll (Gheorghe Dinu) un titlu mai potrivit pentru singurul său volum de versuri, decît *Poeme în aer liber*. El traduce exact trăsăturile fundamentale ale poeziei sale — întoarcerea spre spectacolul lumii dinafară, o mare libertate de mişcare a imaginii. Ceea ce se observă imediat în aceste poeme este extraordinara plăcere a poetului de a descrie aparenţele materiei, de a le dizloca şi recompune după propria sa fantezie, de a transforma, cu alte cuvinte, totul în spectacol. A privi viaţa în mişcarea ei plină de surprize, reţinînd mai ales aspectul pitoresc, jocul feeric al imaginilor, învălmăşeala şi stîngăcia de „fête foraine", e un unghi de vedere foarte drag poeziei moderne. La noi această viziune începe a se contura odată cu poemele lui Adrian Maniu din faza modernistă, pentru a se dezvolta apoi la curentele de avangardă. Clovnii, saltimbancii — lumea circului, cu miracolele ei naive, cu pitorescul ei inedit pătrunde în poezie, întîlnindu-se cu feeria citadinismului modern. Aceasta din urmă, foarte cultivată de futurişti, care-şi propuneau să exprime „vîrtejul vieţii moderne — o viaţă de oţel, de febră, de orgoliu şi de viteză nebună" va pătrunde şi în primele manifestări avangardiste româneşti, situate între futurism, dadaism şi constructivism.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia lui Stephan Roll își are izvorul în această viziune. În perioada colaborării la *Contimporanul, 75 HP, Punct, Integral*, poetul lansează chiar, în marginea manifestelor colective, lozinci proprii, în care cere „poeți sportsmeni, poezia agilă fecund din universul electricității și al vitezei“[1], aplaudă pe „actorul acrobat“ din interpretările cu „mișcări de piață, de uzină, de epocă“[2], imaginează „atelierul cu viziuni inedite al inginerului intelectual“[3]. Obsesia lui, se vede, e dinamismul, și ea va avea drept consecință imediată sfărîmarea scheletului clasic al poeziei, descompunerea în imagini disparate, un impresionism pe care însuși poetul îl va descoperi la Sașa Pană, vorbind despre „orchestrația multiplă a senzației“. Ambiția sa este de a realiza din acest material, o construcție „integrală“, bine închegată, lucrată cu luciditate deplină. În realitate, viziunea dinamică nu va putea fi împăcată cu o astfel de construcție (repudiată, de altfel, în perioada atracției suprarealiste, ca „inumană“), rămînînd ca poetul să practice un imagism de cele mai multe ori discontinuu.

Stephan Roll face parte dintre poeții care au străbătut întreaga mișcare de avangardă, de la futurism și dadaism, pînă la suprarealism. În 1924 îl găsim alături de Ilarie Voronca, redactor al revistei *75 HP*, profesînd un constructivism în care urmele futurismului și dadaismului se lasă întrevăzute cu ușurință. O compunere din acest timp, *Metaloid*, e o înșiruire de cuvinte „în libertate“, așezate sub lozinca: „Noi infuzăm atomului dinamică“ — deopotrivă posibil de revendicat de către mișcarea condusă de Marinetti sau Tzara: „elastici constructivi / plămînii orașelor / vertebre de bronz / mușchii schije de platină / suntem aorta zilei / mîine vor veni alții / sportsmani“ etc. Avem de-a face de fapt cu un manifest foarte înrudit cu cel al *Contimporanului*, care nu ceruse nici el altceva decît „expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse“. Constructivismul poeziei lui St. Roll se reduce în fond la tehnicizarea vocabularului, împrumutat îndeosebi din

[1] St. Roll, *Evoluări*, în *Integral*, I, (1925), nr. 3, p. 6.
[2] St. Roll, *Actorul acrobat*, în *Integral*, I, (1925), nr. 2, p. 14.
[3] idem, *Sporting*, în *Integral*, nr. 1, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

domeniul industrial, maşinist, indiferent de conţinutul pe care îl exprimă. Expresia devine telegrafică, eliptică, compoziţia capătă un aer rigid, versurile par înţepenite în rame metalice. Un convoi de reci obiecte înlocuieşte senzaţia primară, totul se traduce în materie anorganică, în forme precise alunecînd pe banda rulantă a intelectului. Într-un număr al revistei *Punct*, ni se dă următorul exemplu de *Stil:*

Prin înserarea de zincogravuri
goarne de glicerină
silabele trupului tău
şi siluetă desfoire de cacao.
Baiadere şi tramway
sfîrşesc cingători în pergament
Gînd fox-terrier deschis ca un briceag
catolic interior la ziduri în fundal
şi globul simţea pe şira spinării lunecări
asbest şi vernisajul lunii.

Nu e greu de observat metoda cu care se lucrează. Avem în faţă o poezie descriptivă, în care ermetismul e, cum spunea G. Călinescu în legătură cu Ilarie Voronca, pur gramatical; o foarte cuminte descripţie e tradusă cuvînt cu cuvînt în termeni în majoritatea tehnici, izolaţi eliptic. Alteori, poetul îşi dereglează cu voinţă discursul liric, impresiile, adaptate aceluiaşi tipar tehnicizant, curg haotic, împiedecate la tot pasul de propoziţii parazitare. Impresia e de bazar, în care se întîlnesc nenumărate obiecte chemate să exprime „într-alt fel" banalele, de exemplu, declaraţii de dragoste, ca în acest fragment dintr-o compunere intitulată nonşalant *Maison d'orez:*

Iluminează textil amurgul de Alaska mîna ta 15 Watts
prinde îngerul verde capitol de astronomie ochiul tău
apasă-te liră strelină-te citroën-mă moară de eucalipt,
şi probabil să ne plimbăm

Scanned with OKEN Scanner

bitte iubirea mea 900 metri peste nivelul mării
văd plămînul tău cu parcuri şi chaise-longue
consumă-mă cît pe o stofă în careuri o molie bleu
dă-mi inima ta fular şi luna scutură un covor în Persia

Substituind peste tot limbajul tradiţional sentimental-romanţios, cu unul modernist pînă la exces, poetul nu vrea să creeze o nouă viziune modernă. Intenţia sa e de a discredita vechiul lirism, atacîndu-l în motivele şi temele fundamentale, împinse în zona imposibilului. Mecanicul capătă din nou, ca la Urmuz, o funcţie umoristică, sentimentelor „elevate", inaccesibile de obicei prozei zilnice, li se caută în mod deliberat expresia de o strictă banalitate. Aproape nimic nu e de neînţeles aici, substituţia e străvezie, şi oricine poate vedea sub formula „mîna ta 15 Watts" o caricatură a suspinului romantic după mîinile imaculate, luminoase, iar în „capitol de astronomie ochiul tău" — ochii strălucitori „ca două stele" etc. Multe poezii scrise în această perioadă (e vremea colaborărilor la *Integral* şi *Contimporanul*, între 1925—1928), nu sînt decît astfel de suprastructuri parazitare, hrănindu-se din substanţa unui romantism repudiat ca anacronic. Poetul Stephan Roll realizează, paradoxal, caricatura autorului de manifeste Stephan Roll; dragostea futuristă pentru performanţele sportive, obsesia materiei şi obiectelor, atracţia maşinismului nu sînt luate nici o clipă în serios de către cel dintîi, ci servesc doar ca mijloace destructive. Sub aparenţa unui constructivism dogmatic, se reactualizează de fapt experienţa dadaistă. Nimic nu se construieşte încă, pentru a rămîne durabil în sine şi pentru sine; totul e împotriva a ceva. Şi dacă uneori se simte atracţia feericului modern, poetul se opreşte doar o clipă, pentru a-l orienta apoi spre caricatură. Cea mai mare parte a versurilor de acum vor să spună, ca şi Tristan Tzara altă dată, că greşelile cele mai mari sînt poemele care au fost scrise. Va continua deci acţiunea de descalificare a eroticii tradiţionale: „Iubita mea dezarticulată perpendiculară / splina ta e maşină de cusut nori"; „prin sînge circulă-mi ca un ford cu faruri"; „dacă eşti moară electrică macină pneumatic nervii de grîu";

Scanned with OKEN Scanner

„15 trepte în tine scobor prin hall cu fructe şi becuri"; în fine, acest *Madrigal*, de un perfect urmuzism, părăsit în voia automatismului verbal;

Lasă luna grîul să şi-l depene
cu totuşi Doamnă vă trimet un pepene
flexibil şi cu mult sînge rece
acest pepene a învins orice foarfece
fîntîni sar ca epe-ne-
rvoase
ce vărgat e un pepene
poliglot cu favoriţi englezeşti
frumoase
un tramway e mai rotund ca un pepene
ori un pepene e mai pătrat ca un tramway.

Va parodia apoi „sentimentul naturii": „Norii au staţionat preocupaţi de probleme agrare"; „Afară căutăm constelaţii şi un gard pentru urinat"; „stelele se ciocnesc la fel minutelor în sufragerie"; „păsări de sifon trec în văzduh în staul vacile solfegiază în saboţi". Sau va supune ironiei, la modul arghezian, sacrul: „inutili în infern arhanghelii sunt suplinitori la şcoala de piloţi"; „prin oraşul tău cubist D-zeu e cu scaun la cap"; „ţiţeiul iese din puţuri identic lui Isus" etc. etc.

Performanţele de acrobaţie rămîn cele ale imaginii, care se încadrează întocmai definiţiei clasice a lui Pierre Reverdy. Realităţile cele mai îndepărtate îşi dau într-adevăr întîlnire aici, ca la toţi poeţii de avangardă, însă abundenţa lor în poezie nu poate fi asemănată decît cu uriaşa producţie imagistică a celuilalt „miliardar de imagini", Ilarie Voronca. Ele mişună aici ca peştii în bălţile sadoveniene, trec în cohorte prin faţa poetului, care are ambiţia de a nu scăpa nimic din ce poate fi văzut sau imaginat. Iluzionist şi spectator la propriile miracole, el e un veşnic mirat de întîmplările lumii, mereu gata să exclame: „extraordinar!"

La St. Roll (înrudire cu Tristan Tzara şi cu acelaşi Ilarie Voronca), totul se transformă în joc: un joc de artificii e

Scanned with OKEN Scanner

universul în totalitatea formelor lui; obiectele simt o irezistibilă atracţie de a intra într-un joc fără sfîrşit — arborii joacă pocker cu anotimpurile, oraşul aplaudă mereu, un Cadillac se joacă de-a valetul, oferind „servicii de bridge şi pastile de mentă". Un imn închinat lui F. T. Marinetti nu are nimic solemn, ba, dimpotrivă, interpretează însuşi integralismul ca pe un joc:

> Integralişti vom skya în văzduh cu avioane
> să ne amuzăm vom aprinde constelaţiile cu cox
> ultra-poeţi vom ateriza dinadins pe stadioane
> ca să scrim poeme şi să facem matchuri de box —

iar oda e semnată Stephan Roll, cu indicarea în paranteză a greutăţii de atunci a poetului: „62 klg. 300"! Acest amestec de elemente mecanice, care se contaminează de regnurile vii şi invers, dă poeziei sale un aer de comedie fabulistică, în care personajele (inclusiv autorul) joacă rolurile unor manechine. Ceva dintr-o astfel de comedie va surprinde şi Geo Bogza, într-o poezie fără urmaşi în opera sa — *Efebul gherdap provoacă moartea batozei psihopate* — înrudită strîns cu *Parabola paratrăznetului risipitor* de St. Roll, cea mai unitară dintre producţiile de acum ale acestuia. Ea „narează" drama unui copac îndrăgostit de o Magdalenă pe care o surprinde flirtînd cu un paratrăznet dandy. Urmare — „a doua zi în hyde-park cu un silogism de muselin pomul s-a spînzurat de un copac". Interesul piesei e în efectul obţinut prin aplicarea la un alt regn a atitudinilor umane (ca la Urmuz) şi în umorul „obiectiv" al expresiei: „uite stejarul acest ne oferă loc în biroul său de nuc"; sau: „La five o'clock pomul sosi englezeşte tuns cu André breton".

Cu cît înaintează în timp, poezia lui St. Roll se îndepărtează de inspiraţia primelor izvoare. Feeria mecanicului citadin e abandonată încetul cu încetul, dispar tendinţele antipoetice, făcînd loc unei orientări constructive (nu constructiviste). Noile poeme rămîn tot descriptive şi la fel de lipsite de unitate ca înainte, elementele cu care se lucrează sînt însă

Scanned with OKEN Scanner

altele. „Aerul liber" e acum cel ce învăluie o natură purificată, din care e absentă orice imixtiune mașinistă. E o „întoarcere la origini", la sursele primordiale, nestrăină desigur de influența suprarealismului. Fără ca imaginea lumii să se supună întrutotul mișcărilor onirice, această influență se simte totuși în dematerializarea viziunii, în transparența ei din ce în ce mai evidentă. Că nu e vorba de un suprarealism interpretat ad litteram se vede imediat, și de fapt pretenția de suprarealism a unor poeți din jurul revistei *Unu* a iritat pe adevărații reprezentanți ai curentului, din perioada imediat postbelică, ce nu le recunoșteau acelora decît practica unui consecvent imagism. În poezia lui Stephan Roll își dau întîlnire ecouri ale tuturor orientărilor importante din poezia de avangardă așa încît poetul nu poate fi așezat sub o etichetă unică. Există o *atmosferă avangardistă*, în compoziția căreia intră o atitudine generală de frondă, o libertate nonșalantă a expresiei, ce tinde spre depășirea tuturor limitelor de vocabular; și, mai presus de toate, e acel cult al imaginii rare, surprinzătoare, al acelei „scîntei" iscate din ciocnirea unor realități îndepărtate, care transformă poemul într-un mozaic: e *aerul liber*, în care poemele sînt, fiecare, întîmplări neașteptate, miracole. Într-o mișcare poetică în care Geo Bogza se remarcă printr-o poezie dură, de revoltat, în care Sașa Pană e un visător moderat, iar suprarealiștii de după război, vizitatori asidui ai unui subconștient tulbure și adesea amenințător, Stephan Roll e, s-ar putea spune, un colecționar de miracole, dispus să vadă în orice mișcare a cosmosului o ridicare de cortină. El se întîlnește pe acest teren cu Ilarie Voronca, regizorul feeriilor citadine și al „ploii de confetti" din *Invitație la bal*, dar mai ales (cum remarca Perpessicius, recenzîndu-i pe cei doi poeți), cu același Ilarie Voronca din *Plante și animale*. Apărute în același an (1929), *Poemele în aer liber* aduc în creația sa un univers și o viziune care la autorul lui *Ulise* și al *Colombei* se constituise mai înainte. Versurile din *Plante și animale* fixau numai o parte a acelei viziuni — restrînsă la imaginea unei naturi edenice, primare. Aceeași e în esență orientarea poeziilor lui St. Roll, în majoritate pasteluri „simultaneiste", tran-

Scanned with OKEN Scanner

scriind discontinuu goana senzaţiilor. O nuanţă particulară a acestor poeme este nota ironică ce mai transpare pe alocuri, continuînd înclinaţia parodistică a versurilor ceva mai vechi. E cazul unei remarcabile balade — *Poemă printre regi* — uşor barbiană, în care sugestia de manechin urmuzian e concurată de o strălucită imaginaţie plastică:

Ce frumos îţi stau sire dungile de aur
munţii-n spre apus
sfertul de centaur
şi ţările de jos în sus
E înalt şi oprit cu steaua lumii-ntr-un umăr
e frumos întîi — cu azurul lins pe ochi —
să nu-l sperii, să nu-l diochi
că-l descui ca să mi-l număr

*

Gîndul lui o aşează cu torsul spre regat
Prinţesa se smuceşte cu pulpele pe alge
luceafăru-n galopul calului se sparge
şi se rări în zare un rege-amorezat.

Aici muri un rege spîn
cusut cu arcu-ntr-un plămîn
şi băură regii toţi
învineţind ca mateloţi.

Că ar fi dat rezultate dintre cele mai remarcabile continuînd pe acest drum, o spune o altă baladă, neinclusă în volum, *Poemă printre mateloţi*. Imaginile sînt şi aici dintre cele mai îndrăzneţe, învingînd orice prejudecată; în mijlocul celei mai perfect alcătuite strofe, cîte o stîngăcie voită tulbură salutar poemul, dîndu-i un aer frust. Adevărate performanţe atinge însă tot în planul organizării plastice a compoziţiei, de o naivitate studiată, ce-l apropie de Tristan Tzara din *Glas*, sau de Geo Bogza din *Jurnal de sex:*

Scanned with OKEN Scanner

Lîngă glesne delfinii din vînătorile din adînc
rupți din ultimul refugiu din sfîrșitul lor delir
aduc înecații pe oblînc
înecații de safir...
Pentru ochiul tău de smarald
marinarul vînăt sub luceafărul nervos
între cerul care rîde și talaze ce se sparg
atîrnă balansînd frumos
ca o pendulă de catarg.

Este o încercare de a percepe realul cu un ochi încă ne deformat de „cunoaștere". Dramaticul, înspăimîntătorul morții dispar pentru că se reține și aici doar plastica tabloului, valoarea de compoziție, culoarea, decorativul: moartea e și ea un *spectacol*. O singură (din păcate) piesă se mai adaugă celorlalte două, citate mai înainte — o *Erotică în tavernă* — îngroșînd, de data aceasta, schema unui cîntec de mahala:

Tremură de frică spanchiul Dumnezeu...
crepusculul se stinge
în pipa-mi cu cenușe;
ochiul tău e o daltă
sprînceana o cătușe
așteaptă-mă invoaltă
cu un polițist sub ușe
pentru pumnalul meu...

Restul *Poemelor în aer liber* sînt poezii descriptive refuzînd coerența unei structuri precise. Ele etalează nenumărate imagini, care sînt în ele însele realizări de performanță, ca la Ilarie Voronca. Dezordinea lor voluntară nu ascunde cele cîteva laitmotive ale acestei poezii. Ea reface un itinerariu romantic (poetul chiar vorbește undeva despre „romantismul ce-l păstrăm atavic ca pe un instinct"). Postura sa cea mai frecventă e reveria: lumea e privită cu ochii întredeschiși, privelișteа se aburește ușor de un început de vis. E numai un

Scanned with OKEN Scanner

început, pentru că culorile rămîn intacte, la fel de vii ca în „trezie". Timpul preferat e cel romantic: amurgul, nopțile cu lună și stele; „miresele gîrlelor pălesc în serile de fum", „era o noapte cu plopi și cu umbre . . ."; „stelele se cern prin tremurarea-n aer a sitelor" etc. Cadrul — de asemenea: pădurea, lacul, parcurile. Există aici, foarte frecventă senzația plutirii, a imaterialului; craterele vulcanilor sînt pline de fluturi, „plutesc lebezi de zăpadă în norii pe terasă", „argintul îneacă planetele", pomii sînt de catifea, florile duc „în doniți spre cer laptele parfumului" etc. Suprarealismul, cît e, se află în aceste imagini.

Poziția în care se situează de obicei poetul rămîne și aici aceea de privitor, de martor la jocul unei naturi de o păgînă inocență. Cele mai bune poeme sînt tocmai astfel de pasteluri, de o coloristică suavă ca și carnația elementelor descrise:

Privește. Lumina e albă
ca pieptul păsărilor de mare
în corpore pitpalacii își mușcă limbile
și în trapele pămîntului ecoul vorbește în contumacie.

Eu sunt mai înalt decît tine cu o vrabie
împușcat în piept aerul îți sîngeră pe gură
sub tălpi ne trec drumurile cîrtițelor
vînătoarea începuse.

Din cuierul aerului desprindeam
cocoși sălbatici . . .

Nu alta era viziunea lui Ilarie Voronca în *Plante și animale. Bucurii îngăduite* era una dintre poeziile ce transcriau spectacolul edenic al unei naturi efervescente:

bursucii se leagănă în adiere ca arbuștii
pitpalacii împletesc un șal din lumina sunetului
caprele negre fac alpinism
oglindesc înălțimile.
ploaia dăruie scoarțe olțenești pământului

Inv. 173203

Scanned with OKEN Scanner

și plugurile fac dragoste cu țărîna, o sărută o muşcă
iepurii se pitesc la marginea zilei ca dovleceii
soarele dă mălai vrăbiilor e o bucurie în argint
a vocilor.

Preocupat să capteze imprevizibilul, surprinzătorul și spectaculosul cosmosului, poetul se pomenește rostind cuvîntul obsedant, atunci cînd, în fața desfășurării feerice, descoperă în sfîrșit ceea ce căuta — *miracolul:*

Ca o rochie de fluturi aerul tremură, se scutură
și răstoarnă zornăind păsările în găleţile de azur
mugurii pocnesc pistoalele de rubin ale trandafirilor
și sparg degetele luminii — miracol, miracol,
în orice oglindă te găseşti surîzînd...

Poezia lui Stephan Roll este, în ansamblul ei, un astfel de miracol, consumîndu-se rapid, atît cît ține acea „lumină a imaginii". Însă lumina nu este întotdeauna destul de puternică, imaginile sînt de destule ori mult prea arbitrare, pentru a mai putea să dea naștere scînteii salvatoare:

Rotundă foarfeca pupilei taie lucerna frunzelor
degetele florilor despletesc în miresme fundele nărilor
pentru mila luminii nuferii întind pomana buzelor...

Și apoi, jocul, oricît de atractiv ar fi, oricît de inventiv și surprinzător, obosește de la o vreme, ca orice joc: îl prinde monotonia.

Observațiile la *Poeme în aer liber* sînt valabile, în bună parte, și pentru *Moartea vie a Eleonorei,* culegere de poeme erotice în proză. Apărute cu un an mai tîrziu (1930), ele cad în mijlocul perioadei de apariție a revistei *Unu,* focar al primei mișcări de orientare suprarealistă. Textul lui St. Roll nu are totuși aspectul „clasic" suprarealist, lipsindu-i atmosfera bîntuită de neliniști, senzația de alienare, beția oniricu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. O singură dată, în *Parcul ars de stele*, se apelează la vis, ca zonă a întîlnirilor misterioase, a interferențelor spirituale: „În vis, impalpabilă, puteam să te apropii mai diavolesc de curiozitatea mea, umblînd prin tine cu mîinile ca într-o statuie de ape, desfăcîndu-te în faune fantastice, împărțind în glastre, ca pe flori ciudate, organele tale vii".

Peisajele devin atunci stranii, ca în operele suprarealiste exemplare, apăsate de un stigmat, așezate sub zodia unui blestem: „O grădină rece de silex cu trunchiuri de cupru . . . O grădină păzită de un portar ucis cu cheia împlîntată în inimă . . . cu flori de ipsos . . ."

În general însă, aceste poeme trăiesc, ca și poeziile, prin forța unor imagini izolate, și nu din unitatea ansamblului. Degajat de învelișul imagistic care-i servește ca pură ornamentație, scheletul „epic" al poemului e dintre cele mai simple, urmînd drumuri bătătorite îndelung de romanticii secolului trecut: „Aplecat peste genunchii tăi, lîngă banca de lemn trist, ți-am povestit poate o viață pe care n-o trăisem decît după... intenții . . . vise din care am ieșit ca dintr-o descompunere . . ." Pe cîte un astfel de schelet se așează o atît de mare cantitate de imagini, încît adeseori ele alcătuiesc o carcasă sub care numai cu greu se poate bănui sensul comunicării. Pentru a spune, de exemplu, că îndrăgostitului în așteptare îi bate inima, în timp ce e cuprins de reverie în fața pendulei din perete cu tic-tac monoton și egal, poetul scrie: „În sîngele plimbat dinafan prin subterane, inima e un felinar sau o colivie uitată printre păsări fosforescente. O pendulă prin ziduri macină ruleta umbrelor și așteptarea înapoia rotițelor e un tic-tac pipăind orbii unui drum convex, deși, după grilajul reveriei, o procesiune de pietoni uimiți pășește spre săbiile ovale ale unui destin precis și același"..

Rezultatul paradoxal al acestui mod de a scrie e că imaginile nu revelează înțelesuri ascunse, nu realizează un progres în ordinea adîncirii cunoașterii poetice, ci, hrănindu-se din substanța unei singure și precise realități, nu reușesc să o depășească, adăugîndu-i acel plus necesar, ci o repetă, numai că într-o altă formă, perfect echivalentă. Între o astfel de

Scanned with OKEN Scanner

imagine şi preţiozităţile barocului poetic nu e o deosebire de esenţă. Obiectul nu mai este numit în concretul lui, ci circumscris într-o serie imagistică nesfîrşită, sau, dacă totuşi e numit (vezi aici „inima e un felinar sau o colivie"), marea cantitate de imagini serveşte la îndepărtarea maximă de obiect, care e orientat în mai multe direcţii, pînă la dezmembrarea lui în elemente ce nu-l mai reprezintă decît foarte parţial şi la o scară mult amplificată. Senzaţia finală e de rătăcire într-un univers în continuă mutaţie de planuri, fără ca acest univers să fi deschis în realitate o nouă fereastră de înţelegere. Pe poet nu-l mai interesează ce spune, sau dacă spune lucruri esenţiale, ci se preocupă exclusiv de felul *cum* spune. Imaginea devine, în acest mod, dintr-un slujbaş al poeziei, un parazit al ei.

Fragmentar, se pot descoperi şi în *Moartea vie a Eleonorei*, ca şi în versuri, imagini dintre cele mai revelatoare, echivalînd ele însele cu un poem: „Landourile de aur s-au tăvălit în noroiul unde găinile mai caută şi azi boabe de porumb, cari erau pe vremuri ochii domniţelor albastre". Cutare pasaj e un imn demn de orice antologie: „Poate ai fost născută pentru o destinaţie a cărei drum nu s-a săpat încă în cupru; poate că ai fost iscusită pentru o revelaţie nouă, pentru o geneză a doua, cînd va trebui cu degetele verzi şi svelte ca o foarfecă de lăcuste, să tai un nou oval al frunzelor, să închipui cu palma bolnavă ca o scoică un nou profil al fructelor, o altă perlă a lacrimei. Poate braţul tău e zămislit dintr-o urzire străvezie de cărnuri, punînd vaze de alabastru prin mişcările lui în aer".

Cît de mult însemnau poemul şi imagistica poetică pentru St. Roll se vede şi din aceea că înseşi contribuţiile critice, recenzii la diverse cărţi ale colegilor de grupare — *Scurt-circuitele* publicate în revista *Unu* — sînt în realitate nişte poeme ale prieteniei. Reacţie împotriva criticii? Posibil, căci nu o dată poeţii de avangardă s-au atăţat nemulţumiţi de unghiul tradiţional al judecării valorilor. E însă şi o dovadă a echivalării existenţei cu un poem şi a poemului cu o existenţă.

Scanned with OKEN Scanner

În ultimele numere din *Unu*, Stephan Roll pare a-și renega vechiul program poetic. Suprarealiștii sînt caracterizați drept niște „magnifici decadenți", iar mișcarea suprarealistă — „burghezism, artistic". Avangardismul de altă dată devine acum „falsul avangardism", o nouă perspectivă se deschide, spre „un alt patru al istoriei". Însă autorul plachetei cu titlul *Manifestație* este și el un alt poet.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA LUI SAȘA PANĂ

Saşa Pană este, printre avangardiştii români, poetul unei singure direcţii literare, al primei etape suprarealiste. Întotdeauna, alături de numele său se va ivi cel al revistei *Unu*, pe care a condus-o cu o rară abnegaţie, reuşind să-i asigure, de-a lungul celor cinci ani de existenţă, un ritm de apariţie exemplar, caz de excepţie în ambianţa de efemeride publicistice a epocii. Dar într-o vreme în care avangarda călca „peste leşuri de şcoli şi inşi", făcînd totul pentru a nu fi recunoscută şi acceptată, temîndu-se ca de moarte de o eventuală aşezare a ei în rîndul „contribuţiilor" la o istorie literară, poetul tăia din reviste referinţele critice la adresa mişcării, alcătuia colecţii şi ediţii, nota fiecare eveniment în curate caiete numerotate, în aşteptarea unui antet: se pregătea tocmai pentru acel moment final, al echilibrului. Lîngă un Geo Bogza, băieţandrul revoltat împotriva tuturor, lîngă vitalitatea neastîmpărată a lui Stephan Roll sau avînturile şi căderile anxioase ale lui Ilarie Voronca, Saşa Pană era, desigur, spiritul cel mai rezervat, actorul fugind din cînd în cînd de pe scenă, ca să se amuze privind jocul celorlalţi protagonişti. Participant la acţiunile-farse ale grupării, el nu poate fi imaginat decît ca furnizor de planuri amănunţite, mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin ca agent direct. Zgomotului camarazilor, el trebuie să-i fi adăugat zîmbetul ironic.

Și totuși scrisul său se revendică suprarealismului, comentat pe larg de eseistul din paginile revistei sau ale volumului *Sadismul adevărului*[1]. Se va vedea însă că acest suprarealism e departe de frenezia altor confrați, reținîndu-se din el doar starea de semitrezie, reveria.

Cartea de debut — *Răbojul unui muritor* (1925) — nu anunța nicidecum pe sfărîmătorul de idoli, ci descoperea, sub masca tristeților bacoviene, un sentimental predispus la melancolice visări. Poetul repetă, într-un fel, experiența lui Ilarie Voronca, începător și el în poezie cu acea culegere de *Restriști*, care, cu toată violenta schimbare de mijloace de mai tîrziu, se prelungește într-o oarecare măsură în creația sa: Voronca a rămas un elegiac.

Numai peste trei ani de la debut, în primul număr al revistei *Unu*, Sașa Pană semna acel *Manifest* secționat de urale și huiduieli, începînd cu lozinca lui Ilarie Voronca din *75 HP* — „Cetitor deparazitează-ți creierul!" — care fixa atitudinea negativă față de tradiția acceptată. Se sugera în schimb continuarea mișcării de avangardă — noua grupare trebuia să devină un „76 HP": arta era așezată din nou lîngă „ritm viteză neprevăzut granit", ca pe vremea constructivismului. Poetul nu simte însă nici o atracție pentru constructivism, vădind în schimb disponibilități suprarealiste. Prozele publicate număr de număr în primii ani de apariție a *Unu*-lui sînt, cu excepția unor schițe peste care plutește umbra lui Urmuz, poeme de un imagism abundent, excesiv chiar, foarte apropiate ca tehnică de cele scrise în aceeași vreme de Voronca sau St. Roll. De altfel, dintre toate problemele avangardei, l-a preocupat aproape exclusiv problema imaginii.

Dar, dacă beneficiază de aportul unei remarcabile imaginații plastice, caracteristică și celorlalți poeți de avangardă, comentariile și definițiile sale sînt totuși mai puțin patetice, mai puțin violente. Nu vom găsi în ele decît puțin din sfîșie-

[1] S. Pană, *Sadismul adevărului*, Ed. „Unu", Buc., [1936].

rile lui Ilarie Voronca, din exasperarea lui Bogza sau agresivitatea lui Roll. Dintre toţi membrii grupării *Unu*, el e singurul care *studiază* mişcarea, după ce a trăit-o. Ceilalţi, chiar cînd fac critică, scriu mai mult poeme.

Definiţia poemului e dată de Saşa Pană pornind de la jaloanele fixate de André Breton. Dacă idealul de atins e împăcarea visului cu realitatea în sinteza suprarealâ, poezia va trebui să fie şi ea un *vis trăit*. Ca în vis, imaginile poetice se vor succeda fără o logică anume, fantasme izvorînd de pretutindeni, stingîndu-se după ce au defilat o vreme prin faţa conştiinţei, ca în poemele lui Paul Eluard: „În paginile lui Paul Eluard, de pildă, visele nu sînt povestite, ci feeric retrăite. Poemul nu trăieşte decît în lectură. Imaginile se succed capricios şi dispar la fel de dizordonat, se săvîrşesc ca un fum. E în acest somn lucid, în acest vis treaz, poemul care nu poate fi cercetat cu obişnuitele unităţi de măsură. El se petrece în acel punct nedefinit către care aleargă suprarealitatea"[2].

Scopul mărturisit e de a ajunge la planul primar, loc de naştere al poeziei, depozitar al celei mai profunde realităţi, de unde şi definirea poetului ca „secretar al subconştientului". Acesta va transcrie deci imaginile aşa cum se nasc din „subteranele" fiinţei, lăsîndu-se în voia cuvintelor mereu în mişcare: „Poemul nu cunoaşte repaus. Şi tot aidoma mării, ale cărei valuri schimbă culorile de cîte ori clipim, vor fi imaginile poemului. Cuvintele, odată pornite la drum, şi-au cîştigat majoratul"[3]. Recunoaştem în această formulare teza automatismului psihic pur din manifestele suprarealiste. Tot de acolo vine aprecierea poemului în funcţie de cantitatea de inefabil conţinut, dar mai ales cultul visului, al „halucinaţiei binefăcătoare", singură garanţie a unităţii fiinţei cu cosmosul — „Numai în cupa nesfîrşită a visului încape TOTUL" — şi singura adevărată realitate. Vorbind despre vis, poetul părăseşte tonul neutru, devine aproape patetic: „Vis — singura

[2] S. Pană, *Suprarealismul*, în *Op. cit.*, p. 127.
[3] idem, *La o anchetă*, *ibidem*, p. 211.

Scanned with OKEN Scanner

REALITATE — pe care nimeni nu ne-o poate fura"[4]. Receptarea poemului de către cititori nu se va putea realiza integral decît la același nivel al *trăirii:* „Cititor, trăiește poemul, cum ai trece cu valizele pline de nitroglicerină printr-o țară de foc"[5].

În realitate, poemele lui Sașa Pană sînt mult mai puțin explozive decît pare a o preconiza manifestul. Mai degrabă „polenul unei halucinații binefăcătoare" se cerne aici în fiecare imagine, acoperind, cum însuși o spune, „energia incendiului reținut în cuvinte". Nu e lipsit de semnificație faptul că primele culegeri din creația avangardistă a lui Sașa Pană sînt de poeme în proză. *Diagrame, Echinox arbitrar* și *Viața romanțată a lui Dumnezeu*[6] fac parte din familia mai mare a reportajului suprarealist, de un suprarealism încă echilibrat, în care automatismul nu-și spune ultimul cuvînt, lăsînd loc suficient considerării lucide a realului. Apropiată de suprarealism e „succesiunea capricioasă și dezordonată" a impresiilor, feeria imaginilor, căutarea surprizei, dar aceste imagini nu au decît rareori impreciziunea visului, nici atît cît în fragmentele din *Moartea vie a Eleonorei* de St. Roll, sau din *Act de prezență* al lui Ilarie Voronca. Același suav naturism francis-jammesian poate fi însă regăsit și aici, ca de exemplu în *Echinox arbitrar:* „Acum fiecare piatră ascunde o emoție nelămurită și fiece emoție este soclul statuii tale de toate zilele pe care vîntul și neînțelesul o poartă — cristal de eter — prin continente și suflete. Acum inima descrie un aritmograf în toate senzurile căruia se ciocnesc tuberoze. Sub crengile de alun, cine se joacă cu inimi de porumbei, cum s-ar juca cu nasturi? Un scripete nevăzut coboară urcă printre mărunțaiele de catifea umedă și caută dunele tremurînd sub briza reveriei".

„Briza reveriei" îl orientează pe poet spre ținuturi îndepărtate, trezindu-i nostalgia plecărilor. Noul exotism capătă

[4] idem, *Inima de pică,* în *Unu,* IV (1931), nr. 34.
[5] S. Pană, *Unui anonim,* în *Sadismul adevărului,* p. 227.
[6] idem, *Diagrame,* Ed. „Unu", 1930; *Echinox arbitrar,* Ed. „Unu", 1931; *Viața romanțată a lui Domnezeu,* Ed. „Unu", 1932.

Scanned with OKEN Scanner

aparenţe baroce şi un uşor aer de artificialitate: „Plecare — cînt de havaiană. Plecare — porumbeii fluturînd taraful batistelor albe. Ochii aburiţi de lacrimi. Undeva doarme paftaua insulelor de mărgean păzită de rechini. Pînă departe pămîntul se prosternă cu luceferi scormoniţi în noroi, cu spinii, cu margheritele şi cu toate gîngăniile de safir. Gazelele aşteaptă în cuşca pădurilor cu viori, cînd lebăda de opal a aurorei trece ghirlandă străvezie printr-o perdea de dalii“[7].

Formula acestor poeme în proză („prozopoeme“, cum le numeşte Saşa Pană), este, în linii mari, aceeaşi cu a lui André Breton din *Le poisson soluble* sau *Nadja*, mai ales din ultima, în care starea de semitrezie se combină cu transcrierea faptului autentic, trăit. Ca şi cum poezia ar părea insuficientă, se simte nevoia „documentului“ tonifiant. E, acesta, şi un reflex al ideii ce o avea avangarda despre poezie: ea trebuia să se confunde cu viaţa, să devină act al trăirii. În *Echinox arbitrar*, spectacolul naturii dezlănţuite în primăvară este astfel întrerupt, sau, mai degrabă, întărit de o amintire unică: „Acestea le-am descoperit cu Geo într-o noapte cînd luna ne arăta coapsa şi cînd inimile noastre erau aproape şi totuşi despărţite de aripi, în compartimente ca nucile“; sau: „Sînt pe strada Lăpuşneanu şi-mi trece printre coaste şi piele o vergea de ghiaţă şi mă înăbuşă. Mă gîndesc la tine, Aurel Zaremba, pe care nu te mai simt umbră la stînga mea“. A te afla pe strada Lăpuşneanu din Iaşi, alături de un camarad de poezie, sau în plină ficţiune poetică, nu înseamnă a trăi de fapt pe două planuri, e un mod de a sugera o continuitate şi o consecvenţă cu sine însuşi a creatorului.

Aceeaşi motivaţie explică marea frecvenţă în astfel de poeme a consideraţiilor cu caracter teoretic. Poemul e şi el o căutare a sensului poeziei, ca şi analiza lui critică. A scrie poeme sau a reflecta asupra lor sînt pentru avangardă două acţiuni echivalente, prin urmare întîlnirea lor în acelaşi context nu poate fi decît firească. Transferul de imagini se face aproape pe nesimţite, asupra unor astfel de reflexii: „Ai vrut

[7] S. Pană, *Ovalul din fîntînă*, în *Viaţa romanţată* . . ., p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

fiecare frază să ascundă explozia unei păstăi dehiscente. Să lovească sărutînd, să pună piedici creierilor de gelatină, să placă fără să ştii de ce. Să fie scrisul bricheta unei sonde incendiate iremediabil, o serpentină de absurd pentru lectorul exasperat"[8] şi: „Ştii că poemul trebuie să fie un organism sfîrtecat de pastila explozivă care e însăşi viaţa lui. Revolta coboară grămadă cu îngerii negri la braţ şi în inimi o mînă deschide fîntîna din purpura arteziană"[9].

Caracterul accentuat programatic al poemelor în proză, obişnuinţa de a traduce în imagini diverse gînduri despre poezie va avea unele consecinţe negative asupra creaţiei de mai tîrziu a lui Saşa Pană, tulburată adeseori de intervenţii exterioare materiei lirice propriu-zise. Cele cîteva volume de poezii publicate între 1933 şi 1940[10], care alcătuiesc, după poemele în proză, partea cea mai rezistentă a creaţiei sale (căci în versurile de mai tîrziu poetul nu-şi va mai regăsi decît sporadic uneltele proprii), îi luminează definitiv profilul liric. Abandonînd structura compozită a „prozopoemei", el se află acum în faţa purei poezii, nevoit să se concentreze, să renunţe la „program". Desprinderea se realizează însă cu dificultate, scheletul programatic ivindu-se mai peste tot în noile poeme, care devin în bună măsură nişte arte poetice. S-ar putea spune că la nici unul dintre poeţii avangardei româneşti nu se simte atît de mult conştiinţa a ceea ce trebuie să facă poetul, pentru ca rezultatul să apară „aievea":

Caut încă serul deplinelor sugestii
Să-l infuzez cuvintelor cuiburi goale
Romăniţelor cu petalele smulse
Atunci poemul va fi AIEVEA
(Aievea, în *Călătorie cu funicularul)*

Încă în *Cuvîntul talisman,* un ciclu întreg de *Mărturisiri* e dedicat exclusiv unor astfel de arte poetice. Ele continuă

[8] S. Pană. *Fotomaton,* în *Diagrame.*
[9] idem, *Nu vă plecaţi în afară,* în *Viaţa romanţată . . .*, p. 35.
[10] idem, *Cuvîntul talisman,* Ed. „Unu", 1933; *Călătorie cu funicularul,* Ed. „Unu", 1934; *Iarba fiarelor,* Ed. „Unu", 1937; *Vladimir,* Ed. „Unu", 1938; *Munţii noaptea neliniştea,* Ed. „Unu", 1940.

Scanned with OKEN Scanner

să caute definiţia ideală a poemului — „Domniţa care e poema“ — văzut din nou ca expresie a unei mari tensiuni spirituale („Domniţa e de jăratec . . .“), nesupus tiparelor imobile („Domniţa e sălbatecă . . .“); inefabil asemeni visului („Domniţa e de fum . . .“, „Domniţa e din vis“); de o noutate absolută („Domniţa e virgină . . .“). Obsesia e a transmiterii integrale şi nealterate a energiilor interioare, într-o formă care să nu dăuneze cu nimic dinamismului funciar al trăirii:

Descoperă pieptul nicovală rumenită
Apropie-te fără însoţitor
Transformă confortabilul în firidă şi desfă steagul de asbest

Cuvîntul sîngeră din consoane
Cuvinte numai clorofilă
Pregăteşte autodafeul Margheritele sînt insuficiente

Aprinde porţelanul surprizei somnul
Încuie toate porţile cu semn magic de cretă
Să nu povesteşti nimic ce ai văzut
Nimănui

(*Mărturisiri, VIII*)

Poetul e mereu stăpînit de teama de acea „hirurgie estetică a adevărului prea îndrăzneţ, prea dur“, corectîndu-l cu „sulimanuri“, de acel „monument corect“ care ar fi „o furtună împietrită“. (*Plasa lui Pitagora*, în *Călătorie cu funicularul*). Sentimentul acesta e general în mişcarea de avangardă, şi el exprimă de fapt neîncrederea în literatură, simţită ca intermediar, atunci cînd poezia trăită ar trebui exprimată direct, în chiar clipa genezei ei.

Cuvîntul talisman e însă cartea unui poet al reveriei liniştite, fără mari consecinţe sufleteşti, un contemplator al formelor aeriene, transparente, care mor tot atît de repede cum s-au născut:

Scanned with OKEN Scanner

Trece fantoma principesei otrăvite cu oleandru
Principesa a murit de parfum
Principesa e ca un măr domnesc
Parfumul era un hamac pentru somnul ei

(Cristal)

E un univers de „culori fragile", de „geografii volante" cu „lumini din ce în ce mai transparente", fîntîni şi oglinzi, siluete imateriale; o lume ce trebuie să scape simţurilor comune, sfîrşind în inefabil:

Întinzi degetele în jurul tău ca pe nişte antene
Le strîngi în pumni: dar lumea unde e?

(Mărturisiri III)

De aceea, postura dramatică încercată în artele poetice nu i se potriveşte lui Saşa Pană. Cuvîntul său nu „sîngeră din consoane" şi ori de cîte ori se imaginează luptător, acaparat de mari energii, versul sună mai puţin convingător. Această aspiraţie rămîne exterioară, numai programatică; poate că poetul şi-a dat seama de neaderenţa temperamentală la anumite teme şi a căutat să o învingă — aşa s-ar explica marea frecvenţă în scrisul său a poeziei cu program:

Cuvîntul scris trece ca un bolid
Ca o secure de licurici
Fiecare cuvînt ridică un alt pavilion
Fiecare aventură nimbul unei experienţe
Martore actului de naştere a răsmeriţiei

(Către cititori, în *Călătorie cu funicularul)*

O dată, în aceleaşi *Mărturisiri*, găsim totuşi îndemnuri mai aproape de realitatea creaţiei sale:

Citeşte spaţiile albe dintre versuri
Dintre degete
Cuvintele scrise cu cerneala simpatică din havuzul diafan ca un suspin

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatele remarcabile vor fi tocmai acelea ce fixează momentele de visare, în care ochiul privește lumea printre gene, irizîndu-i conturele nesigure, vaporoase. Poezia se organizează din impresii fugitive, cele mai adeseori de ordin vizual, într-o succesiune nu atît de întîmplătoare cum ar fi cerut-o automatismul suprarealist. Ceva din melancolia revărsată în peisaj, a lui Ion Vinea, transpare de exemplu în *Intrare oprită*, una dintre izbînzile poetice ale lui Saşa Pană din *Cuvîntul talisman:*

Frunzele acompaniază tristeţea
Freamătă ca evantaie japoneze
La fel peste tot
La fel se îmbracă ochii în scamă
Un anotimp trece

O lacrimă poate fi un microscop

O mînă flutură ca o batistă adio
Mînă uscată evantai japonez
Mînă la fel cu frunzele toamna
O mînă şterge zarea: adoarme în faţa pleoapelor
Desparte lumina dinăuntru de lumina de-afară

Hohotesc pietrele rostogolite oriunde
Fiecare piatră e un călcîi otrăvit
Un ochi mongol
O speranţă uitată sub dulapul cu ani

Deconcertantă poate părea cuiva care ar urmări numai aceste poezii programatice ale lui Saşa Pană, insistenţa sa într-un univers minor, domestic. Aspectul nu e de loc neglijabil însă. Autorul *Cuvîntului talisman* nu „iese în arenă" precum ceilalţi confraţi de grupare, menţinîndu-se într-un perimetru destul de restrîns. Foarte ciudat pentru un suprarealist, în realitate el e poetul casei, al iubirii senine, dedicînd expresive ode femeii, al metamorfozelor spectaculoase

Scanned with OKEN Scanner

ale grădinii cu zarzări, dalii şi zorele, păstrînd intacte emoţiile serbărilor familiale din vremurile vechi. Chiar imaginile de care uzează sînt luate din acest perimetru, aşa încît, dacă observaţia ce s-a făcut în legătură cu mai scăzuta sa inventivitate imagistică faţă de un Ilarie Voronca sau St. Roll este în genere adevărată, faptul se explică poate mai mult prin limitarea universului poetic la domeniile amintite. Unele dintre aceste imagini ar putea părea chiar desuete, putîndu-se situa mai greu printre îndrăznelile avangardiste: „... nostalgia rătăceşte / Printre haitele de flori ale nimănui / Clopoţei mîngîie glasul"; „În întuneric sînii sînt de atlaz"; chemarea e o „floare incinerată"; „din brăţări zilele culeg pulbere / Dantelă imperceptibilă pentru braţele de abur". Avem de-a face şi aici, într-un fel, cu o poezie „a boabei şi a fărîmei" argheziene. Unele certe reuşite ţin de acest univers miniatural:

Am întîlnit animale cu nasul umed de rouă
Flori împiedicate cu-un picior în iarbă
Toate îmi spuneau
— Aici încă e bine

(La marginea oraşului, în *Iarba fiarelor)*

Din peisaj se reţine spectacolul feeric, la scară redusă:

Noaptea ridică pavilionul de jad
Freamătul copacilor — flaute sub lună —
Două mărgele de luminiţe
Ezită printre crengi serpentină

(Viaţa de toate nopţile în Munţii noaptea neliniştea)

Apar bibelourile, hulubii idilici, gimnastica ordonată a pîrîului, evantaiele:

Dincolo plute ca evantaie răsfirate
Pe apa zvăpăiată a Bistriţei
Dincoace Puciosul şi foşnetul de cositor
Plescăie peste bibelouri de prundiş

Scanned with OKEN Scanner

Cît clape cascade cu gungurit de hulubi
Peste fruntea pietrei negre
Vîrtejul se dă peste cap
Freză vie de argint

(*Poemă printre brazi*, idem)

În fine, elegia blîndă a vremii ce trece, în acelaşi cadru domestic:

Undeva dorm aniversările de la şase ani
Foşnet de rochii şi glasuri
Părinţii pun diagnostic aureolat viitorului
Masa liliputană ceştile de ceai

(*Cronica nerimată*, ibidem)

Apariţia, în 1938, a plachetei *Vladimir*, cuprinzînd poeme ale paternităţii senine nu e în acest context, de loc discrepantă, cum cred unii comentatori. Ea a scos doar în plină lumină un curent subteran, eliberat acum de aburul oniric. Elementele sînt însă aceleaşi, extrase din universul mic al bijutierului: „Fiecare ochi un giuvaer / Încrustat cu-un bob senin de cer".

Cu punctul de plecare în estetica suprarealistă, poezia lui Saşa Pană îi respectă, în general, preceptele, revendicîndu-se întîi de toate ca poezie a vizualului. Lumea văzută e, ca la Voronca şi Roll, o succesiune de imagini în goană, prin faţa „creierului-oglindă", un spectacol de impresii fugare menite să creeze senzaţia de mişcare perpetuă. În postura „pescuitorului de imagini", poetul va cînta ochiul, după obiceiul statornic de a îmbrăca manifestul în materie lirică, într-o poezie ce-şi ia drept motto propoziţia: „Omul a dispărut, nu rămîne decît o retină", de O. V. Firkins:

Un ochi
Doi ochi
Ochi în vîrful degetelor

Scanned with OKEN Scanner

Ochi în urechi
În monograma tălpilor
Ochi ochi

Slovele film cinematografic

Un ochi mare cît luna

Dacă s-ar face o statistică a imaginilor din poezia lui Saşa Pană, s-ar descoperi, desigur, destule recorduri asociative, în stare să scînteieze „frunziş în noapte". Nu s-ar putea trece însă cu vederea şi o oarecare decolorare a universului în viziunea sa. Temîndu-se să acorde lucrurilor o excesivă materialitate (suprarealismul cultiva îndeosebi imponderabilul), el ajunge uneori la expresia de tot neutră, opacizată chiar de clişee: „Zefirul ezitărilor sporeşte jăratecul din carne"; „Sufletul tău cunoaşte borangicul liniştii"; „Ca un zefir de bucurii / Vin rîsete în ghirlănzi spumoase . . ."

Există o dualitate structurală în această viziune. Pe de o parte — intenţiile programatice bătăioase, mărturisite peste tot, căutînd cu obstinaţie expresia adecvată, pe de alta, o structură reală, mai echilibrată ce o erodează pe cea dintîi, insinuîndu-se nu o dată tocmai în miezul manifestului. Într-una din artele sale poetice, citim: „Cuvîntul scris trece ca un bolid / Ca o secure de licurici"; sau: „E poemul Viaţa cea de toate zilele / Cavalcadă de crini şi nitroglicerină". Între bolid şi licurici, între nitroglicerină şi crini poetul a ales mai adeseori licuricii şi crinii. „Aventura", aşa cum ar fi vrut-o, e mai domoală, hazardul are drumuri mai puţin necunoscute. Suprarealismul lui Saşa Pană e departe de violenţa destructivă, de nonconformismul ştiut. În practica poetică e preluat doar principiul său imagistic, servind unei poezii orientate mai mult în afară decît încercînd o sinteză între vis şi realitate. Ironia caracteristică atitudinii suprarealiste, dar şi general-avangardistă e prezentă îndeosebi în prozopoeme. (*Diagramele* conţin cîteva piese cu ecouri dadaiste).

Scanned with OKEN Scanner

Poeziile, cînd nu sînt o prelungire a manifestelor, exprimă nostalgia depăşirii punctului mort al echilibrului spiritual. Un întreg sector al lor vorbeşte despre nemulţumirea contra inevitabilei cuminţiri a poemului, urmată de o melancolică resemnare. Am putea spune că o mare parte a creaţiei lui Saşa Pană e un reflex al tristeţii de a nu fi un suprarealist complet. Prizonier de multe ori al zefirilor, ghirlandelor, romanţelor, zarzărilor şi porumbeilor, poetul se vede ameninţat lîngă „culcuşul furtunii domesticite" şi cheamă naufragiile şi insomniile salvatoare, lacrima care să facă transparente zilele veştede. Gestul final e de renunţare, căci „aşa se întîmplă":

Camarazii mai căliţi de anii experienţelor
Amnar şlefuit
Şi-au vrut cuvîntul colţuroasă faptă de piatră
Să crească mare cît o zi de duminică
Dar fără plictisul vitrinelor oarbe
Şi mădularele sprintene
Rămîne acest album de fotografii ruginite
Cu muşchetari decoloraţi

(Aşa se întîmplă, în *Iarba fiarelor)*

Poetul e pîndit, ca de o „palidă gavotă în amurg estival", de „ursita prospeţimii veşnice", căci „pe faţa veselă ca o preerie după ploaie balafrele se vindecă repede". Dar pentru avangardă vindecarea însemna trecerea definitivă într-un trecut, într-o istorie, de unde acest sentiment elegiac al ireversibilului. Saşa Pană se pregătise, prin urmare, de multă vreme, pentru clipa în care va începe să scrie o astfel de istorie.

Scanned with OKEN Scanner

GEO BOGZA, POET AL REVOLTEI

Geo Bogza s-a format ca poet într-un mediu avangardist. În 1928, cînd scotea revista *Urmuz*, el avea în faţă exemplul poeziei de la *75 HP*, *Contimporanul*, *Punct* şi *Integral* — reviste angajate pe drumul creaţiei unui nou lirism şi mai ales pe cel al distrugerii vechii poezii. Ce gîndea poetul la cei douăzeci de ani ai săi, se poate vedea din articolul-program al noii publicaţii şi din notele risipite în cele cîteva numere: multe din rîndurile scrise de el sînt ecouri ale unor manifeste anterioare, altele însă alcătuiesc schiţa unei viitoare personalităţi originale în literatura română. Bogza profesează acum un existenţialism sui-generis, aşezîndu-se cu orgoliu sub zodia marilor damnaţi, printre care îl menţionează la loc de cinste pe patronul revistei, Urmuz. Va vorbi deci despre „marea şi absurda sinteză a Nimicului", despre „afinităţile cu Nirvana" şi „robinetele frigului" deschise de acest premergător; simţind ameninţarea anchilozării, va proclama: „avem nevoie de mişcare, de cît mai multă mişcare"[1]. Sentimentul unei tragice libertăţi se insinuează de pe acum în scrisul său:

Gînduri otrăvite, blestemuri
Viaţă sleită, totuşi îndemnuri
Ferestre deschise disperat orizontal,

[1] Geo Bogza, *Urmuz*, în *Urmuz*, I, (1928), nr. 1.

Glonțul pătruns în inimă de cal
Fîlfîiri albe, zborurile moarte,
Cui înroșit, creieri în parte
Se speră se speră
Iar ștreangul prosperă[2].

Se poate lesne observa aci o psihologie tipic avangardistă: conștiința unui destin excepțional, prin capacitatea de a suferi, orgoliul unei astfel de predestinări, sentimentul ostracizării, de unde și atitudinea stoică afișată cu o anume teatralitate. În fine, ideea fixă a avangardismului, eternul dezechilibru, acea nevoie acută de mișcare permițînd scuturarea de orice tipar constituit și negația valorilor anterioare. Tînărul abia ieșit din adolescență dă soluții radicale, de loc reverențioase. Ce e arta? „Dreptul suprem al artistului de a-și bate joc de orice"[3]. Prin urmare e de dorit o grabnică îndepărtare de artă, cel puțin de modul în care a fost făcută pînă acum, în beneficiul trăirii propriu-zise: „A dormi cu țigarea în gură și creionul după ureche este o perfecțiune la care nu au ajuns decît oamenii de pe celelalte planete"[4]. Dacă totuși un asemenea act de abdicare se va produce, literatura rezultată trebuie să se așeze neapărat de-a curmezișul mișcării generale, atentînd la sănătatea și bunăstarea lectorului confortabil: „Nu voi tipări o carte decît atunci cînd voi fi sigur că din filele ei am să mă pot desprinde întreg spre a sări la cititor să-l strîng de gît"[5]. E, desigur, o mare doză de teribilism juvenil în aceste îndrăznețe declarații însă ele constituie prima treaptă a unui edificiu unic, surprinzător de coerent în întreaga sa structură. Cu o experiență, poetică mai bogată, Geo Bogza va relua în anii colaborării la *Unu* aceste idei abia enunțate, nuanțîndu-le și punîndu-le accentele necesare.

[2] Geo Bogza, *Clipa spînzurată*, în *Urmuz*, I, (1928), nr. 5.
[3] *Piatră cubică*, ibidem.
[4] *Creionul*, în *Urmuz*, nr. 3.
[5] *Piatră cubică*, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

În esență, ideile sale vor gravita și acum în jurul unei atitudini fundamentale: *revolta*. Poetul pare a avea mereu în minte definiția dată poeziei de G. Ribemont-Dessaignes, pe care o reia de altfel într-o notă din 1931: „viitorul poeziei este așadar condiționat de mai marea sau mai mica ei înverșunare împotriva oprimării"[6]. Noțiunea de oprimare este înțeleasă însă într-o multiplicitate de sensuri, de la cel curent, de asuprire socială, pînă la înțelegerea sa ca acțiune negativă a chiar condiției umane, care, prin limitările inerente, refuză atingerea absolutului. Va rezulta de aici sentimentul unui prizonierat continuu, inexorabil ca o predestinare; în celula lui cosmică, poetul va întreprinde cu o stăruință și răbdare sisifice, acțiunea sortită eșecului de a se elibera. Fără a ajunge la un rezultat, el va avea totuși satisfacția de a fi verificat posibilitatea unei acțiuni împotriva destinului. „Exasperarea creatoare" despre care vorbește poetul nu e altceva decît această stare de nemulțumire continuă, atît de generalizată în zonele ființei, încît pare a-și pierde pînă la sfîrșit obiectul, găsindu-și ca singur cadru adecvat, cosmosul: o „exasperare cosmică". „Exasperarea noastră, scrie el, e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva exasperării"[7]. Plasînd dintr-o dată existența umană într-un plan absolut, pe poziția ideală a unei perpetue neliniști, Geo Bogza va subordona definiția poeziei acestei atitudini și condiții exemplare. Scrisul nu înseamnă oare o fixare, o oprire din drum, și în același timp o îndepărtare cu cîteva trepte de trăirea acestei aventuri existențiale? Nu cumva e un refrigerent în care marile temperaturi se domolesc pînă la anulare, falsificînd cele mai sincere și autentice porniri ale sufletului nostru tulburat de o neostenită căutare de adevăruri mai înalte? Răspunsul e categoric împotriva literaturii și Geo Bogza, dacă nu e primul poet care să-și fi manifestat neîncrederea, face parte dintre cei ce, cu o pasiune aproape de paroxism, au pus întrebări primejdioase. Planul literaturii, constată el decepționat, e „un plan de dulce

[6] *Acvarium*, în *Unu*, IV, (1931), nr. 37.
[7] *Exasperarea creatoare*, în *Unu*, IV, (1931), nr. 33.

Scanned with OKEN Scanner

și scăzută înțelegere", mobilul ei este tocmai „o rîvnire a confortabilului". Ar exista în acest caz, două soluții. Cea ideală, ar fi desigur, fuga de literatură. Ideea devine obsesivă, ca de altfel la toți reprezentanții avangardei. Activitatea de scriitor se încearcă a fi mereu sustrasă epitetului de *literatură* considerat drept etichetă care „ar veni ca o contrafacere, ca o insultă". Cum însă scrisul e o fatalitate pentru un poet și, în fond, singura lui posibilitate de a se exprima, o a doua soluție se impune prin forța lucrurilor: a încerca o poezie imposibil de îmblînzit, de o formulă sau alta, care să nu secondeze actul trăirii, ci să se contopească cu el. Geo Bogza crede că există un fond originar, primar, al trăirii, pe care literatura îl trădează în nenumărate chipuri — singurul care contează într-o definiție esențială a actului creator. Acest plan primordial, loc al tuturor conflictelor fundamentale, care sînt însuși motorul vieții, are o „strălucire inițială" ce trebuie recuperată cu orice riscuri în activitatea imperfectă a scrisului. De aceea, ori de cîte ori se va referi la scris, poetul îl va caracteriza în termeni existențiali, grăbindu-se să-l asimileze evenimentelor vitale: „Scrisul, o acțiune în panică. E ca o fugă dezesperată după aer, pe o planetă cu atmosfera rarefiată. Un spasm și un scrîșnet de fiecare clipă", sau: „activitatea noastră prin cerneală e o tragedie departe de orice veleități de a face literatură"; în fine: „mai mult decît dorința unei realizări în cîntec, la baza poeziei este revolta"[8]. Un corectiv al atîtor deficiențe grave ale scrisului ar fi *sinceritatea*, condiție în afara căreia eșecul este de neînlăturat. Ea asigură ceva din autenticitatea originară, din chiar dinamismul trăirii. (v. „dinamica acestei sincerități fără echivocuri"[9]). Ne aflăm însă în stadiul deziderateloor, întrucît, crede poetul, cea mai mare parte a poeziei de pînă acum, n-a făcut decît să aducă cuminți „contribuții" la o tradiție a nesincerității, a atitudinii domestice și confortabile în fața tulburătoarelor probleme ale existenței. Pînă și visul, punct al maximei elevații a spiritului, a

[8] *Exasperarea creatoare*, în *Unu*, IV, (1931), nr. 33.
[9] *Profesie de credință pentru grupul Alge*, în *Unu*, IV, (1931), nr. 35.

Scanned with OKEN Scanner

avut de suferit consecinţele unei atari atitudini[10]. În această situaţie, poezia va trebui să devină un agent de distrugere a tot ce este în discordanţă cu o viziune dinamică, va trebui să se ridice împotriva falselor echilibre, să le răstoarne: „Nimic nu mă bucură mai mult decît deprecierea marilor valori"[11].

Susţinută de un asemenea fundament teoretic, poezia lui Geo Bogza încearcă ambele căi. Găsim în paginile operei sale şi acea poezie de semn contrar, cu care au început toţi poeţii avangardei, creaţia trecînd pe plan secund pentru a ceda locul manifestului, dar şi o poezie dezvoltată în sensul acelei „sinceităţi fără echivocuri", tinzînd a se confunda cu actele vitale; într-un anume sens, ea e asimilabilă prin negativism primei direcţii.

Nu e de căutat în versurile scrise în perioada cînd scotea revista *Urmuz* (1928) o faţă poetică inedită. Foarte tînărul Geo Bogza şi-a însuşit din experienţa avangardei de pînă la el spiritul frondeur ireverenţios faţă de valorile consacrate. Chiar actul creator este privit cu amuzament ironic şi nu o dată poetul întreprinde disecţia poemei, cu zîmbetul celui în stare s-o recompună oricînd, după o schemă din păcate lesne de detectat: „În noaptea în care făcut-am încercări disperate / gările se alungau în beznă asemeni lupilor flămînzi / (imaginea e fericită, întrucît ambele părţi au ochii roşii)" ... Tot aşa, el va compune, de pildă, o poezie — *Zăpadă* — subintitulată „saladă de metafore", care nici nu e altceva decît un exerciţiu de metaforizare. Important e aci, şi definitoriu în acelaşi timp, că poetul porneşte, de la primii săi paşi, dintr-o zonă în care conştiinţa poeziei egalează, dacă nu cumva şi întrece, creaţia propriu-zisă. Este nota fundamentală, parola avangardismului, care, înainte de a face poezie *ştie* cum trebuie să o facă, sau, mai precis, cum nu trebuie să o facă. Orice distrugere fiind mult mai simplu de realizat decît o construcţie nouă, firesc e ca într-o fază iniţială antipoeziile să abunde şi într-o formă încă nu prea mult diferenţiată: ruinele seamănă toate între ele. Modelul lui Geo Bogza e acţiunea iniţiată de *75 HP* cu al

[10] *Reabilitarea visului*, în *Unu*, IV, (1931), nr. 34.
[11] *Jurnal de chaise-longue*, în *Unu*, IV, (1931), nr. 37.

Scanned with OKEN Scanner

său dadaism uşor anacronic, de la care învaţă tehnica anulării versului tradiţional, compoziţia hazardată şi teribilismul topic şi sintactic: „Cîndva atlantic fui un rege-n Babilon / tu sclavă de ciment şi soarele în păr / Am rîs hamac de sfatul lui Solon / şi dintr-un piept crescu în vis un măr". Sfărîmarea coerenţei poemului şi aşezarea întîmplătoare a versurilor e un alt punct de întîlnire cu tehnica avangardei (de ex.: „Ne-am pierdut unul pe altul în bezna simţurilor / în Capitală m-a lătrat cîinele domnişoarei Geta").

Există totuşi şi acum poezii sau părţi de poezie în care tînărul scriitor dezvăluie ceva din profilul său definitiv: un temperament nesupus, o rar întîlnită violenţă a expresiei. Urmînd ideii că poezia trăieşte numai în măsura în care sfîşie ceva din afară, fiind un act temerar de sinceritate şi revoltă, el va întreprinde o campanie de blamare a lirismului dulceag şi de compromis, aşezîndu-se, mărturisit, în contrasens cu o anume literatură. Astfel de compuneri se situează în imediata apropiere a oricărui manifest avangardist: „Să aprindem cauciuc candela speranţelor de mîini / şi în vederea tropicelor viitoare / te asigur că omul nu-i decît o murdărie / deci / ne vom iubi morbid întreaga noapte / şi a doua zi vom exclama — Ce porcărie!" *(25 noiembrie)*.

Poetul începe de pe acum să-şi facă o obişnuinţă din a contrapune universului poetic acceptat un altul, îndeobşte înterzis. În ciuda tuturor reticenţelor, el scrie o odă închinată unei prostituate, ca o sfidare a lumii şi poeziei: „iată te mîngîi şi îţi spun sora mea / te idealizez spre disperarea fetelor burgheze (. . .) şi trupului tău ciuruit de injecţii un imn închin / îl fixez înalt la răspîntia veacului" *(Zizi)*.

Este aici un germene, poezia *Jurnalului de sex* şi a *Poemului invectivă*, culegeri care spun destul de mult prin chiar titlurile lor, despre nonconformismul tînărului poet. Izvorul ei e în refuzul oricărei convenţii şi pentru a apăra o astfel de poezie scriitorul va relua ideea planului primar „neviciat de nici una din formulele codurilor de maniere". El visează un

Scanned with OKEN Scanner

fel de lume edenică, fără false pudori, lipsită de asemenea de „perfidia educației". Concepînd poezia ca pe o experiență vitală, condiția valabilității ei, ar fi realizarea unei expresii integrale a omului. Nimic din ce este trăit nu trebuie să fie considerat nevrednic a fi tradus în plan poetic. Dimpotrivă, doar o astfel de cuprindere totală, cu consecințe inevitabile în vocabular, asigură necesara corespondență a trăirii cu expresia ei. Interesant e aici că, în ciuda punctelor diferite de pornire, ideile lui Geo Bogza se întîlnesc cu ale lui Camil Petrescu. Ca și acesta, autorul *Poemului invectivă* consideră autenticitatea ca omogenitate și solidaritate structurală, contact originar cu viața: „Nu pentru paradox, ci pentru stabilirea unui firesc de atitudini, precizez că în cadrul absolut al cuvîntului, intră tocmai acea serie de realități, socotite de obicei ca impure. Fiindcă e pur tot ceea ce nu face eforturi pentru artă tot ceea ce nu prezintă nici un compromis, nici o scădere, față de eticheta sub care trăiește, indiferent de raporturile dintre acea etichetă și exigențele moralei generale"[12]. La Bogza noțiunea de autenticitate se asociază firesc cu ideea de revoltă: înlăturarea reticențelor de vocabular și univers poetic reprezintă în concepția sa și un act de nesupunere dintre cele mai semnificative. În motivarea lui, o pondere însemnată o au argumentele luate din psihanaliză. Pentru Freud, de exemplu, arta era un mod de eliberare de sub autoritatea cenzurii conștiinței, un domeniu al sublimărilor mîntuitoare; poetul va afirma și el că s-a folosit de imagini și de cuvinte tari pentru a-și „mîntui sufletul . . . de intensitatea unor turmentări atavice"[13]. Explicația psihanalitică ar putea fi valabilă cel mult pentru întîiul volum, *Jurnal de sex*[14], însă și de acolo transpare, în versuri convingătoare, semnificația mai înaltă a întreprinderii poetului. Fără îndoială că a pătrunde în zonele strict interzise ale realului, e o acțiune temerară, un act de curaj, pe care poetul voia să-l dovedească sieși sau altora, pentru a se verifica: se

[12] *În vocabular, divagații și precizări*, în *Unu*, III, (1930), nr. 32.
[13] *Trei fragmente în jurul unui articol din codul penal*, în *Unu*, V, (1932), nr. 49.
[14] Geo Bogza, *Jurnal de sex*, Poeme, Colecția „Integral", 1929.

Scanned with OKEN Scanner

poate face poezie din elementele cele mai contrare poeziei. Arghezi era un exemplu. Însă ţinta principală era alta în acest moment: împotrivirea la o poezie nesinceră, campania de umilire şi pedepsire a poeziei tradiţionale, despre care vorbea la *Integral*, B. Fundoianu. Înjosirea se realizează prin substituirea universului de diafanităţi şi a cuvîntului poetic în sine cu un univers al expresiilor dure, ce trebuiau să jignească urechile „bine educate", printr-o voită stridenţă. Geo Bogza îşi făcuse din aceasta un program şi, cu un an înaintea apariţiei primei culegeri, scria în revista *Urmuz:* „Toate blazoanele existente au fost terfelite. Pentru a ajunge la o nobleţă nouă şi interfelibilă se cere ca în prealabil să-ţi vaccinezi sufletul cu noroi"[15].

Jurnalul . . . este cartea unei senzualităţi dezlănţuite. Fiecare pagină vorbeşte de „incendiul sîngelui dezrobit", „inima flămîndă ca un cîine", „muzica albă a piciorului pur / cîntînd din epidermă ca o privighetoare". El a pus, cum însuşi mărturiseşte „o bucată de carne în fiecare cuvînt", şi dacă am folosi una din formulele predilecte ale lui André Breton, am putea spune despre Geo Bogza din *Jurnal* . . ., că este suprarealist prin senzualitate. Ceea ce se poate reţine totuşi din aceste imagini tulburi este şi o febră subterană, o încercare de a depăşi limitele posibilului, de a atinge absolutul trăirii, chiar dacă, deocamdată, doar la nivelul senzaţiei: o nemulţumire şi o căutare care fuseseră şi ale lui Tudor Arghezi în faţa unui „altceva", conţinut secret al aparenţelor carnale. Cine vede aici o simplă exacerbare a simţurilor (nişte „versuri priapice", cum le numea G. Călinescu), greşeşte măcar parţial. Poezia, atît cîtă e, stă tocmai în ceea ce nu se spune, în ceea ce se ascunde, în spatele acestei materii rudimentare; am putea zice, în ciuda aparentei contradicţii, că ea e substanţa secretă care neagă această materie. Cîntînd turmentările cărnii, neliniştile fiziologice, poetul ne lasă să ghicim o neliniştе mai înaltă. El caută în carne „gustul unui vis / plămădit în sfere şi în umbră deasă"; cercetînd efemerul, pîndeşte inalterabilul. *Jurnalul de sex* e departe de a propune o viziune satisfăcută, confortabilă, a lu-

[15] *Piatră cubică,* loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

mii, el anunţă mai degrabă pentru creaţia lui Geo Bogza o *poezie a insatisfacţiei*, extrasă din zonele-limită ale trăirii, o poezie a paroxismului, niciodată suficientă sieşi, niciodată în stare a exprima în întregime. Unei astfel de viziuni îi lipseşte seninătatea. Dragostea se desfăşoară într-un decor adesea violent, atins parcă de un blestem, un univers grotesc, în care sacrul e profanat de obscenitate; sentimentul pur se alienează, împins definitiv sub zodia damnaţiunii — purgatoriu necesar pentru o nouă ascensiune:

Am găsit oriunde un noroi gros
şi-n mănăstiri de cuvioase putrede
aveau icoanele mirosuri rîncede
doar maicile candide iubeau cu burta-n jos.

Ne-am pipăit urlînd de plăcere şi ură
peste noi oamenii au azvîrlit cu var
dar răscolind în carne un episod murdar
făcutu-ne-am prin asta iubirea mult mai pură.

Dar acesta nu e decît preludiul unui apocalips al carnalului, care-şi va găsi expresia în *Poemul invectivă*[16] a doua carte a poetului (1930). Fixate în cerneală tipografică, amprentele digitale ale autorului însoţesc volumul, subliniind atitudinea sa de frondă.Raportat la universul cărţii, gestul capătă o semnificaţie deosebită; vorbind despre o lume condamnată, poetul are conştiinţa vinovăţiei sale, căci poartă germenii marii rebeliuni, sămînţa distrugerii. El oferă deci, simbolic, dovada ultimă şi de necontestat a unei vinovăţii fără vină, tragică prin silnicia ei. Mai evident decît în *Jurnalul de sex* e aici caracterul antipoetic al acţiunii intreprinse de Geo Bogza. El nu are nici o clipă intenţia de a „transfigura" o realitate dată, dacă prin aceasta înţelegem a da evenimentului un luciu de eternitate, netezindu-i asperităţile, răpindu-l fluxului vital. Singura sa ambiţie e de a realiza un revelator reportaj al infernului, a descoperi feţele unei Sodome în prăbuşire. Mai

[16] Geo Bogza, *Poemul invectivă*. Cu amprentele digitale ale autorului, Ed. „Unu", Buc., 1930.

Scanned with OKEN Scanner

mult decît orice altceva, trebuie să vorbească faptul în sine, crescut din acel plan primar, convingător prin însăşi existenţa lui, întorcîndu-se aici, ca un blestem, împotriva lumii. Poetul va alege deci, din real, actele cele mai opuse unui ideal uman, aspectele degradante şi umilitoare — incestul, amorurile monstruoase, instinctele sălbatice. A le transcrie, e considerat că echivalează cu un act de condamnare: poemul are asigurată astfel condiţia invectivei. Un *Poem ultragiant,* dedicat unei servitoare, ca altă dată prostituatei, oferă programul acestei poezii:

Scriu despre tine poemul acesta
Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze
Şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili.

În alt loc, o fisură în onorabilitatea feciorilor de bani gata e surprinsă cu un zîmbet demonic, de satisfacţie:

Feciorii de bani gata au părăsit palatele
Şi s-au oprit în faţa destrăbălatelor pierduţi
Ele i-au salutat, ei s-au apropiat tăcuţi
Feciorii de bani gata sărută lung destrăbălatele.

Arta nu lipseşte totuşi chiar dacă e programatic negată şi ea stă, îndeobşte, în caricarea formelor poetice consacrate, în deformarea grotescă a lumii. Cutare poem transferă, de pildă, sentimentele erotice în lumea obiectelor *(Efebul gherdap provoacă moartea batozei psihopate)* obţinîndu-se efecte grotesc-hilare, prin surprinderea mecanicii pure a obsesiei erotice:

„Şi muri... acea batoză
Puternic suferind
De-o stranie psihoză
Şi de mîrşavul jind".

Scanned with OKEN Scanner

Altă dată, se imită cu farmec stîngăcia unui cîntec de mahala: „Bătrînul individ Maruth" rîvnea la nepoata amantei sale ce o păzea cu străşnicie:

Acră babornița veghind
Maruth înnebunind

O noapte mîrşava bătrînă
Dormea ca o scroafă pe-o rînă

Maruth suferea
Ca o bufniță, ca o cucuvea

sau se ironizează, pe tonul aceluiaşi cîntec de lume, romanţiosul unei anume producţii poetice:

Clădit pe mlaştini somnorosul port
Visa la sud, puţea a mort
Şi în el una a tămîie
Într-o postură de momîie
Întinsă pe araci ca via
Îşi făcea gravă meseria...
Vindea cîntînd, sirenă, ca-n basm şi epopee

Un *Gheorghiță cizmarul* visează la fata boierului şi este compătimit de maică-sa, într-un pitoresc limbaj:

„Gheorghiță maică (îl căinează maică-sa)
Ştiu eu ce te doare pe tine
Dar nu-ţi pierde firea şi nu te mai gîndi
Că mi te prăpădeşti de tot
Gheorghiță a continuat totuşi să se gîndească
Şi să se prăpădească".

Ascendenţa *Florilor de mucigai* e vizibilă peste tot în *Poemul invectivă*, care descrie o lume similară, apăsînd însă pe notele groteşti, refuzîndu-i gingăşia. Lumea lui Bogza nu

Scanned with OKEN Scanner

părăsește vecinătatea infernului, ea poartă neșters, stigmatul prăbușirii. Acuzat de imoralitate (limbajul său e aici de o violență fără precedent în literatura română) poetul a găsit un argument convingător, pentru că, sub nonșalanța cuvintelor, se ghicește un strigăt de revoltă, un scrîșnet și o grimasă dureroase: „Violența de expresie — scrie poetul — presupune o violență de suferință care exclude de la început, prezența oricărui element pornografic, pornografia implicînd în condiția ei esențială, satisfacția“[17].

Două sînt elementele care primesc în creația poetică a lui Geo Bogza atributele permanenței: revolta, ca stare de spirit generatoare a poeziei, și acel plan primar, care vrea să însemne aderența totală la real și, implicit, refuzul artei ca domeniu autonom. Le regăsim ca puncte de program și într-o perioadă în care întîiul avangardism pare a se orienta spre o poezie mai direct angajată (v. manifestul din primul număr al revistei *Viața imediată,* 1933, semnat de Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca și S. Perahim, pronunțîndu-se categoric împotriva direcției estetizante și ermetice). Universul bogzian se limpezește, apare în creația sa o poezie, alături de reportaj, mai echilibrată, deși nu mai puțin străbătută de acea „înversunare împotriva oprimării“. Realizarea notabilă a acestor ani, — „epoca haotică și prerevoluționară anilor 1930“ — este însă poemul mai întins *Cîntec de revoltă, dragoste și moarte*[18], publicat abia în 1945. Programul său este oarecum diferit de cel al poeziei din *Jurnal de sex* și *Poemul invectivă* și el a fost explicat de poet în amintitul manifest, în care se face distincție între poezia scrisă la sfîrșitul războiului, „o poezie de dispreț pentru realitățile vieții și pentru tot ceea ce se petrecea atunci pe pămînt, poezie care pe atunci a fost nouă și s-a potrivit timpului acela de nevroză colectivă, de fierbinte și adeseori psihopată sete de viață“ și poezia mai nouă ce trebuie să se lase încă o dată „murdărită și fertilizată de viață“; să vor-

[17] *Trei fragmente ...* loc. cit.
[18] Geo Bogza, *Cîntec de revoltă, dragoste și moarte,* Fundația „Regele Mihai I“, Buc., 1945.

Scanned with OKEN Scanner

bească despre „o altă dramă, aceea a individului ca ființă biologică". Motto-ul *Cîntecului de revoltă* . . . retranscrie acest program în cadențele largi ale poemului:

deznădăjduit eram și plin de o cumplită revoltă împotriva mizerabilei
mele condiții umane,
visînd mereu flăcări mari, apocaliptice, care să prefacă în scrum sărmanele noastre ființe imperfecte și vulnerabile,
tînăr neîmblînzit, haotic, revoltat mai întîi de destinul biologic al
lumii

După confruntarea cu o lume apocaliptică, poetul găsește răgazul de a-și scruta propria condiție. Revolta sa se generalizează, canalizîndu-se contra acestei condiții, planul primar se extinde pe măsura sentimentului, la scară cosmică. Viziunea capătă gravitatea meditației, se organizează în jurul unui simbol central — „fecioara galbenă rudă cu marile dezastre ale dragostei" — semn al visului revoltat, al perpetuei neliniști, care își are începutul în chiar sîmburele cosmic, acel „oval de viață frămîntat și mai adînc de moarte", în același timp „oval de femeie, pîntec, ocean și nebuloasă" și „stea de sînge roșie (ce) în fiecare noapte peste ultima generație răsare". Întreg poemul este de fapt o odă închinată acestei fecioare galbene. O vastă rețea de analogii, profund revelatorii, dezvăluie înrudiri între cele mai diverse elemente ale cosmosului, fecioara galbenă fiind punctul nodal, focarul în care toate relațiile se întîlnesc într-o sinteză unică. Ea este fantasma ce plutește deasupra tuturor elementelor, sentimentul-concluzie, punctul ultim al tuturor convergențelor vitale:

fecioară galbenă rudă cu nebunia cu sinuciderea
așa cum figurile geometrice sunt rudă cu oasele misterioase ale frunții
și unghiul dintre soare și lună cu fluxul și refluxul oceanelor.

Fantoma fecioarei se construiește din elemente predilecte poeziei de descendență suprarealistă, dintre care nu lipsesc spaima, nevroza, straniul, grotescul. („Fecioară galbenă cu

surîsul ca o autopsie / ca o floare de vitriol a neurasteniei"). În jurul ei se încheagă un univers agonic, bîntuit de neliniști, amenințat de insomniile prevestitoare ale poetului („floarea fumegîndă și prevestitoare a insomniei") și de „lumina violentă și nemiloasă a astrelor aducătoare de nenorocire".

Viziunea poetului e fundamental romantică. Ca orice cîntăreț din rasa celor damnați, el se așează sub zodia stelei negre, care îi conduce visul și exasperarea (aceeași „exasperare creatoare"!). Ca altă dată, nopțile lui sînt „stridente", „îngrozitoare de febră și insomnie" păsări de pradă convulsive îl sfîșie, în timp ce — antiteză romantică — orașul doarme liniștit sub lună. Lumea se umple de otrăvuri, capătă înfățișarea sufletului chinuit al poetului. Spațiul e populat de vedenii terifiante de apocalips, peste tot se insinuează sentimentul sfîrșitului: „plantele distilează veninul caustic al pămîntului", noaptea „brazii trec ca hienele după cadavre, / copaci din care se fac coșciuge și spînzurători / și estrada de pe care se țin discursuri și prăjini din vîrful cărora fîlfîie drapelele pline de sînge ale popoarelor"; orașul pare cuprins de nebunie, sub steaua singură de pe cer, pe cînd poetul își poartă pe pămînt fruntea cuprinsă de flăcări. Pasiunea lui e distrugătoare, ca și lumea în care trăiește. Iubirea e, ca în poemele mai vechi, de o violență paroxistică: „cînt sînii tăi care mă dor prin vis pînă la sinucidere, / genunchii ca o țară legendară, ca o țară de flăcări".

Există în acest poem un sentiment al marilor mișcări și spații cosmice, sub semnul cărora e așezat fiecare eveniment vital, investit astfel cu o semnificație de destin. Însă accentele de pură poezie le aduc în speță acele adagii ce revin mereu, vorbind despre rădăcina comună a tuturor lucrurilor, orientînd spre mult rîvnitul plan primar:

Fecioară galbenă rudă cu visul de dragoste al adolescenței mele
așa cum trupurile înghețate ale exploratorilor sunt rudă cu liniștea eternă
a peisajelor polare
și ochiul rece al morților, cu rostogolirea pămîntului printre astre pustii
în mileniile viitoare (...)

Scanned with OKEN Scanner

Fecioară galbenă rudă cu marile dezastre ale dragostei
așa cum oasele noastre sunt rudă cu corăbiile care dorm pe fundul oceanelor
și razele albe ale lunii, cu vitriolul nevăzut care roade mințile somnambulilor ...

Și mai e acel ritm, ce pare a se desprinde de sensul poemului, ca o respirație de valuri oceanice, împingînd cîntecul într-un cosmos din ce în ce mai vast, pînă la „meridianele cerești pe care ultimele planete se învîrtesc obosite în jurul soarelui", pînă la nebuloasele din spațiul imaginar.

Cu *Cîntec de revoltă, dragoste și moarte,* poezia lui Geo Bogza devine o poezie de reverberații cosmice. Citind *Ioana-Maria*[19], poemul publicat în 1937, ești înclinat să crezi, la prima vedere, că ai în față un simplu reportaj liric, într-atît universul lui e lipsit de evenimentele consacrate ca mari, importante, zguduitoare. Întreaga carte nu e decît un dialog cu o presupusă iubită, presupusă corabie. Ea dezvoltă în surdină o subtilă analogie între cele două elemente. O metaforă unitară se încheagă din acest paralelism. Nu e greu de observat și aici romantismul fundamental. Numai că locul dramaticei aspirații din *Cîntecul de revoltă* ... e luat de reveria melancolică însoțind ca un nimb rătăcirile nocturne, sub stele, aproape eminesciene.

Cineva care ar căuta în fiecare poezie cîte o metaforă-șoc, ori un ansamblu imagistic ieșit din comun (cum se întîmplă adeseori la poeții avangardiști) ar fi desigur decepționat de simplitatea poemelor, ce se constituie dintr-o materie aproape iluzorie. Într-adevăr, care sînt „imaginile" pe care ni le oferă Geo Bogza? Începutul poemului (ciclul *Nopți de februarie*) nu e decît o așezare a presupusei iubite în paralel cu corabia omonimă:

Tu ai iubit mările sudului pe care corăbii
merg zile întregi la întîmplare
și porturile unde se întorc seara pescuitorii de corali

[19] Geo Bogza, *Ioana-Maria*, Șaptesprezece poeme, [Buc.], 1937.

Scanned with OKEN Scanner

tu le-ai iubit de asemeni
munţi acoperiţi de zăpezi, insule, păduri şi oraşe necunoscute
tot ce n-a fost aici şi a fost departe
tu ai iubit.

Începutul iubirii este şi începutul analogiei, dezvoltate apoi pe parcurs, între sentiment şi plecările corăbiei:

Aşa a început
oraşul în seara aceea era o corabie
care se pregătea să plece departe
şi tu mergeai alături de mine
pentru prima oară.

Aproape nimic altceva: o descriere a unui cadru obişnuit: „era o seară umedă de februarie", „oraşul era plin de întuneric" — însă „se pregătea în lume o mare călătorie" şi la această călătorie participă şi cuplul. Poezia emană tocmai din angajarea omului în marile, uneori insezisabilele, mişcări ale cosmosului.

Singura imagine „consacrată" ca poetică, e aici *floarea roşie*, pe care Ioana-Maria o poartă în mînă (alteori un buchet de liliac, un trandafir), simbol al dragostei străbătînd întreg poemul, după cum cuplul străbate oraşul întunecat. Ideea pe care poetul o insinuează pe nesimţite şi care stă la temelia lirismului acestei poezii, este cea a unicităţii momentelor trăite, a irepetabilităţii lor; nimic nu se supune prototipului, sintezei:

Ioana-Maria, sunt întîmplări
care au loc în lume
o singură dată.

Şi dimineaţa aceea de toamnă
cînd tu aveai în mînă doi trandafiri
şi ne plimbam pe străzile oraşului
n-are să mai fie niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult decît în creaţiile anterioare, iese în evidenţă aici importanţa pe care poetul o acordă actului trăit, întrecînd grija pentru expresia literară. E eterna problemă a autenticităţii, care l-a preocupat atît de mult şi pe Camil Petrescu. În ciclul *Un luminiş pentru Kicsikém,* acesta încerca să realizeze o poezie asemănătoare ca factură. Ea devenea o simplă povestire sau descriere a unor momente ale existenţei ce în mod obişnuit scapă atenţiei, dar care, fixate şi apropiate, oprite o clipă din curgerea lor, dezvăluie valenţe lirice neobişnuite. E o încercare de identificare a poeziei cu viaţa şi o înţelegere foarte modernă a actului poetic ca atitudine fundamentală, ca surprindere a muzicii existenţei:

În dimineaţa aceea
norii erau nişte draperii fantastice
falduri de plumb ale unei uriaşe cortine
care cădea deasupra oraşului
şi ne despărţea de el

Noi eram atunci doi convalescenţi
şi şedeam cuminţi pe malul lacului
în iarba înaltă şi fragedă
a unui început de Mai

Din larg vîntul ne aducea în păr
stropi irizaţi de apă
şi miresme ale depărtării
iar eu îţi priveam tot timpul mîinile
şi îţi spuneam
mîinile tale seamănă cu tine, Ioana-Maria.
mîinile tale seamănă cu tine, Ioana-Maria.

Plimbările înseşi sînt poetice, poetice sînt şi cîteva atitudini: floarea purtată în mînă, Ioana-Maria mîncînd, îngîndurată, petalele trandafirului; gîndul că după un anume deal începe un ţinut în care nu vei ajunge niciodată sau cel care-ţi vine la un moment dat, că iubita are şaptesprezece ani; amin-

Scanned with OKEN Scanner

tirea unor *anumite* zile ploioase — sînt toate motive de poezie şi, mai mult decît atît, poezii. Poemul este întors încă o dată la izvoarele lui eterne. Geo Bogza a ajuns să-şi dea seama că nu există poezie mare, fără o largă deschidere spre cosmos. E singurul ei spaţiu:

N-are să mai fie niciodată
nici noaptea de primăvară
cînd noi am fost iar împreună
şi eu am scris numele tău cu lumini
care se aprind şi se sting, se aprind şi se sting
în vîrful catargelor
şi numele tău a pornit în noapte
şi merge şi acum mai departe
din stea în stea, din cer în cer
aşa cum l-am scris eu atunci
în vîrful catargelor
lumini care se aprind şi se sting, se aprind şi se sting
ducînd în noaptea imensă a lumii
numele tău, Ioana-Maria.

Scanned with OKEN Scanner

GHERASIM LUCA

Care este distanța dintre întîiul avangardism românesc, culminînd cu gruparea din jurul revistei *Unu*, și experiențele suprarealismului postbelic, ne spune creația lui Gherasim Luca, unul dintre cei mai fervenți propagandiști ai avangardei. Desfășurată la început în paginile efemerei publicații *Alge* (cu cele două serii ale ei, din 1930—1931 și 1933), ea se situa în zona imagismului excesiv, cultivat pînă atunci de toate orientările mișcării al cărei stegar rămăsese, în acea perioadă, revista condusă de Saşa Pană. Grupul de la *Alge* se considera de altfel un emul al acestei reviste, și numai vigilența „unișt-ilor" în fața pretențiilor noilor veniți, ceva mai tineri și neexperimentați, a făcut ca aceste două grupări să rămînă, pînă tîrziu, la o oarecare depărtare una de alta. *Alge* relua în mic acțiunile și atitudinile confratelui, întreținînd fronda, gustul pentru calambur și caricatură. După cum, mai înainte, Saşa Pană acordase atenție producțiilor stranii ale pensionarului de la Mărcuța, Petre Poppescu — Poetul, aici se va face vîlvă în jurul poveștilor și desenelor fără sens ale copiilor Fredy Goldstein și Mielu Mizis. Activitatea celor de la *Alge* n-a dat însă vreun rezultat remarcabil, producțiile poetice neputîndu-se diferența, nesigure cum erau și oscilînd între cîteva direcții stinse și ele într-un imagism arbitrar și incapabil totuși de a

Scanned with OKEN Scanner

declanşa surpriza scontată. Se întîlnesc aici (în prima serie a revistei) ecouri ale mai tuturor tendinţelor avangardiste, de la dadaism la suprarealism, dar nici una nu este destul de bine marcată, pentru a da nota hotărîtoare.

În acest context, primele versuri ale lui Gherasim Luca ar putea fi afiliate mai degrabă aşa numitului „cubism poetic", la care ajunsese, cu cîţiva ani mai de vreme constructivismul, fără a se prelua însă şi geometrismul viziunii. E o poezie a obsesiilor erotice, înrudită cu cea a lui Geo Bogza din *Jurnal de sex*, dar lipsindu-i relieful plastic al aceleia. Ea nu comunică aproape nimic inedit, procedeul fiind de a transforma cele mai simple propoziţii în unităţi metaforice, cu rosturi mai mult ornamentale, căci nu participă substanţial la închegarea unei structuri:

Mi-am bătut în buze pinezele dinţilor
şi sînii tăi au răsunat zaruri pentru jocul tîrziu
Patineurii au zgîriat gheaţa din vine
Şi sîngele paraşută-nchisă
şi-a strigat imnul său în curcubee...

Atracţia suprarealismului se evidenţiază de pe acum în cîteva poeme ce ne dau imaginea unei lumi cu mecanismele defecte, stăpînite de iraţional. Oameni şi obiecte se amestecă ameninţaţi de forţe malefice:

În balonul oraşului mîrîie vîntul
închis şi tăcut
balonul se sparge
toţi hoţii se aruncă fură cu toţii
toţi vagabonzii îşi smulg ochii şi-şi întorc şepcile
sinucigaşii, otrăvurile
stîlpii, etajele, sforile şi săpunurile
cuţitele, apele
farmaciile sunt sparte
lumea umblă nebună

Scanned with OKEN Scanner

se zbat şi se bat
se muşcă şi mîrîie
Numai băieţii sunt domnii pămîntului
şi umblă cu turmele calmi calzi cu pletele ...

Obsesia erotică e tratată uneori caricatural („Am pus mîna pe pielea mea şi înăuntru era închisă o femeie"), ideea de permanenţă a dragostei capătă o expresie grotescă („Am în gură osul femeii moarte / şi-l muşc şi-l sug / pentru că are puţină carne"), întreg ansamblul e redus la înscenarea unei farse: poetul vrea să se spînzure, dar cuiul se află în el şi moartea — femeie „groasă de mahala" — îi taie frînghia.

O oarecare schimbare de mijloace se observă în versurile apărute în seria a doua a *Algelor*, datînd din acelaşi an cu revista condusă, puţină vreme, de Geo Bogza — *Viaţa imediată* (1933). Alături de autorul *Poemului invectivă*, Gherasim Luca este printre semnatarii manifestului *Poezia pe care vrem să o facem*, publicat aici, care reafirma necesitatea permanentizării atitudinii de frondă, însă de pe poziţiile unui lirism mai puternic ancorat în „cea mai recentă istorie". Ideea era rezultatul unei porniri antiestetizante şi preconiza ca poezia să fie „murdărită şi fertilizată de viaţă" deoarece, printr-o practică sterilă, era pîndită de formalism: „şi de data aceasta, *poezia moare de prea poezie*".

Consecinţele acestui angajament sînt în creaţia lui Gherasim Luca poemele-manifest din chiar paginile *Vieţii imediate*, mărturisind un sentiment de culpabilitate a poetului „bleg, care am cîntat pînă acum părul şi fesele şi fustele şi isteriile şi bijuteriile". Promisiunea solemnă e de a abandona uneltele unui lirism distanţat de problemele vitale ale epocii, închis în cercul unui intimism condamnabil:

niciodată n-am să mai vorbesc despre stele
despre copaci, despre cîmp sau despre dragoste
singura mea dragoste începînd de azi va fi hamalul
hamalul, oraşul prin care am să văd pînă foarte departe
pînă la coşurile aprinse ale fabricilor.

Scanned with OKEN Scanner

Halucinația, nevroza, grimasa tragică, postura de „inspirat" — note definitorii pentru poetul de avangardă ce colabora la *Alge*, erau negate pe rînd, pentru a se afirma în schimb luciditatea militantului:

Sunt foarte lucid și lipsit de orice inspirație poetică
departe orice urmă de halucinație, acces de nervi sau strîmbături în oglindă...

Schimbarea direcției nu era singulară în epocă — majoritatea reprezentanților avangardei făcuseră, după 1930, declarații asemănătoare indicînd începutul aderării deschise la mișcarea revoluționară. Ultimele numere din *Unu* vorbeau prin Gheorghe Dinu (St. Roll), Miron Radu (Paraschivescu) și alții, tocmai despre o astfel de transformare. În coloanele *Cuvîntului liber* din noiembrie 1933, Gh. Dinu relua discuția despre fenomenul avangardist, calificînd suprarealismul drept „falsă avangardă" și dînd exemplul desprinderii și evoluției lui Aragon.

Poemele lui Gherasim Luca din *Alge* (seria a doua), deși eliberate de imagistica barocă, sînt totuși mai aproape de direcția acum condamnată. Înrudirea cu viziunea bogziană e din nou vizibilă însă de data aceasta drumurile duc spre *Poemul invectivă,* cu expresia lui nudă, directă, sfidătoare. Poetul intreprinde o nouă „terfelire a blazoanelor", afișînd o morgă tragică de predestinat al durerii. O stare sufletească echivalentă cu „exasperarea împotriva exasperării" a lui Geo Bogza, dă coloratura specială a acestor poeme de o violență teatrală, în care pot fi descoperiți și germeni ai umorului negru suprarealist, precum în *Poem de dragoste:*

...fiindcă oamenii în prima zi de primăvară comit faptele cele mai dezorientate
am luat fata de care m-am îndrăgostit ca un copil
am mînjit-o cu toate murdăriile de pe stradă
am scuipat-o
și i-am dat drumul în primul canal...

Scanned with OKEN Scanner

sau, tot acolo, aceste „cutezanțe“ juvenile:

cu tot atu să mă duc acasă și am să o trag pe mama de păr
fiindcă are părul alb și are peste patruzeci de ani
și am să mă strîmb la ea
ca la copacii cari sunt gata să înflorească

Gesticulația patetică, retorica atitudinilor atît de caracteristică celor mai mulți poeți ai avangardei este și mai accentuată aici. Poetul e din nou marele neînțeles, prometeul revoltat și hulit de mulțime al romanticilor. El se imaginează, prin urmare, plimbîndu-se pe un chei „gol și ud și cu un cuțit în mînă“, atrăgînd atenția oamenilor alarmați, însoțit de un cîine „roșu și slab și tîmpit“; la un moment dat își oferă mîna cîinelui flămînd, ce i-o roade pînă la cot — prilej de amuzament pentru ambele părți; în fine, jucîndu-se cu cuțitul, omul taie din propriul trup bucăți de carne pe care le găsesc copiii în drum spre școală și le adună, pentru reconstituirea faptului, autoritățile. Poetul rîde de moartea ce-l „dezorientase complet“, în timp ce lumea se liniștește și uită totul *(Oamenii nu au niciodată dreptate cînd îți spun bună seara)*.

Cele mai multe dintre poemele acestei perioade din creația lui Gherasim Luca sînt astfel de înscenări retorice și absurde. Prozaismul voit, ca un remediu al excesului de imagini consacrat-poetice, se transformă însă într-un dușman al lirismului, sfîrșind prin a-l anihila. Aceste compuneri au un caracter mult prea accentuat programatic, pentru ca transfigurarea deplină a motivelor să se poată realiza. Semnificația lor nu depășește limitele unei atitudini de frondă și se pare că de fapt aceasta era și ținta autorului, disprețuitor al poemului-literatură, de acord aci cu toți reprezentanții avangardei. De unde și ironia la adresa unei posibile recunoașteri într-o ierarhie istorico-literară a valorilor:

...poetul și cîinele gherasim luca urlă în mijlocul străzii
cîinele ăsta e un cîine de valoare
îi vom transmite felicitările noastre și îi vom da
locul al 3642-lea în literatura română...

Scanned with OKEN Scanner

Că vocaţia sa era mai degrabă de a scrie manifeste, se vede din felul în care înţelege să-şi continuie opera, într-o perioadă de resurecţie a avangardei, în epoca de după război. Scrierile lui de acum nu sînt nici una literatură pură. La fel cu majoritatea poeţilor suprarealişti, Gherasim Luca se consideră un cercetător al necunoscutului, un recuperator de mistere şi scrisul e pentru el transcrierea unei experienţe interioare, fără veleităţi literare. Cum observa J. L. Bédouin, „suprarealismul nu propune celui ce-l abordează sau numai îl studiază, nici un sistem, nici o estetică, nici chiar un ansamblu de precepte. Ci el aşează înainte necesitatea unei experienţe de săvîrşit, a unei cercetări de intreprins în sine şi în viaţă. Puţin îl interesează, la urma urmei, că un om scrie sau nu scrie, că e sau nu artist, că e sau nu gînditor, atîta timp cît acest om e nerăbdător să depăşească limitele pe care i le impune pretinsa „raţiune" şi să recîştige, dincolo de toate antinomiile pe care aceasta i le prezintă ca insurmontabile, unitatea profundă a fiinţei şi conştiinţei sale."[1] Poemele în proză ale lui André Breton sînt, în acest sens, exemplare. Autorul suprarealist se caracterizează în primul rînd printr-o continuă căutare a elementului turbulent şi tulburător ce marchează depăşirea spre „altceva". Într-o disponibilitate totală a spiritului, el pîndeşte momentele de interferenţă a realităţii cu mitul, idealul fiind de a-şi transpune în tipare mitice propria existenţă. Este firesc aşadar ca aceste scrieri să conţină întîi de toate un program teoretic, fixînd obiectivele de cercetat, încercînd să desluşească drumuri posibile pentru atingerea lor. Este firesc ca ele să cuprindă şi o bună doză de literatură, căci scopul ultim, chiar dacă nemărturisit, este, cum am văzut în altă parte, găsirea unei soluţii estetice, aplicabilă pe planul mai vast al existenţei. Fiind vorba însă de un program experimental, consecinţa nu tocmai fericită este aceea că partea de creaţie din aceste poeme-manifest capătă un caracter ilustrativ, de exemplificare a preceptelor teoretice, imaginea nu-şi cîştigă decît rareori autonomia necesară.

[1] J. L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme (1939—1959)*, Ed. Denoël, Paris, [1961], p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Ideile promovate de Gherasim Luca în scrierile sale sînt, în genere, preluate de la André Breton, cu accentul aşezat pe ceea ce şeful şcolii suprarealiste numea „ocultizarea suprarealismului" (adică omologarea lui cu practicile ezoterice şi magice, studiul fenomenelor de mediumnitate şi al hazardului obiectiv etc.). Punctul de plecare e în formula împăcării visului cu realitatea, ce stă la baza întregii mişcări. Tradusă în termeni psihanalitici, ea se regăseşte şi la poetul român în expresia: „transformarea dorinţei în realitatea dorinţei". *Dialectique de la dialectique*, principalul manifest al suprarealismului postbelic de la noi, semnat, alături de Gherasim Luca, şi de D. Trost, dezvoltă tocmai această idee, căutînd căile de aplicare a ei în practica creaţiei. Ceea ce trebuie învins, după părerea autorilor e „conflictul sfîşietor dintre noi şi lume", contradicţie ce limitează libertatea umană, „Starea continuu revoluţionară", în care trebuie menţinut suprarealismul şi, prin urmare, cucerirea libertăţii totale, cer o abordare a problemelor de pe poziţiile unei dialectici „de permanentă *negaţie* şi *negaţie a negaţiei*... contra a tot şi a tuturor". Nu e vorba totuşi de dialectica în sens hegelian, privind lucrurile în evoluţia şi condiţionarea lor reciprocă. „Negaţia negaţiei" — formulă foarte frecventă în acest manifest — vrea să însemne o transcendere a mişcării evolutive, prin situarea într-o zonă ultimă, a mişcării eterne, ieşită din legi, domeniu al hazardului. Dacă la Hegel negaţia avea în vedere o etapă a dezvoltării, ţintind spre un stadiu calitativ superior, aici se refuză recunoaşterea oricărui antecedent şi a oricărei forme: „Noi respingem orice tendinţă... de a face din suprarealism, fie moştenitorul gîndirii revoluţionare, fie mişcarea cea mai avansată a zilelor noastre..." Ea trebuia să fie dirijată, după cei doi autori, de „delirul cel mai inexprimabil", stările de negaţie înlănţuindu-se „concret, absurd şi dialectic". Caracterul aproape nihilist al acestei poziţii se vădeşte peste tot. „Suprarealismul — se spune în acelaşi manifest — nu poate exista decît într-o opoziţie continuă faţă de lumea întreagă şi faţă de el însuşi". Nerecunoscîndu-se nici un moment în calitate de curent literar, luptînd împotriva recunoaşterii de către alţii, el

Scanned with OKEN Scanner

trebuia să rămînă, cum se exprimase şi Geo Bogza altădată, departe de „orice veleităţi de a face literatură". Mult mai largă era sfera în care pretindea să acţioneze; de aceea transformarea sa în „curent de revoltă artistică" e considerată ca o mărginire. Revolta era menită să se afirme în regiunile mai adînci ale existenţei, contra limitelor biologice ale fiinţei umane (notă prezentă şi în mai vechiul manifest al *Vieţii imediate*), contra naturii evoluînd după legi prea lente, care „trezesc nerăbdarea noastră", în fine, contra „indiferenţei abstracte a cosmologiei". Susţinînd că moartea e contrară revoluţiei, autorii afirmau şi necesitatea eliberării de aşa numitele traumatisme natale, transformarea omului în „non-oedip". Ideea lui Freud că omul se naşte cu o sumă de complexe, printre care şi complexul denumit de el „oedipian" (pornirile instinctuale antipaterne şi incestuoase), e utilizată deci în sensul sublinierii necesităţii unei eliberări totale a omului. Dar aceasta ar însemna cum remarca şi Al. Piru[2], o negare a însăşi naşterii şi vieţii umane, de vreme ce naşterea implica şi transmiterea automată a unor astfel se complexe. (Problema e reluată de Gherasim Luca în *Inventatorul iubirii*, în care autorul vorbeşte din nou despre „acest om axiomatic al lui Oedip" şi caută o „poziţie non-oedipiană a existenţei", ca o nouă garanţie a libertăţii). Obsesia dinamismului absolut se reflectă şi în bizara aplicare a dialecticii la sentimentul erotic. Ar rezulta un „amor dialectizat şi materializat", care ar constitui „metoda revoluţionară relativ-absolută, pe care suprarealismul ne-a dezvăluit-o", deschizînd calea spre aşa-numitul „amor obiectiv". În aceeaşi ordine de idei se consideră că „erotizarea fără limite a proletariatului" ar asigura o „reală dezvoltare revoluţionară", „magnetismul erotic" fiind „suportul insurecţional cel mai valabil"!

Ce trebuie să înţelegem din toate aceste propoziţii extravagante? Dacă le-am lua ad litteram am ajunge inevitabil la concluzia că ceea ce ni se spune cu atîta seriozitate nu este alceva decît o înlănţuire de idei confuze şi fără o acoperire

[2] Al. Piru, *Suprarealismul român în primii ani după 1944*, în *Caiete critice*, 1957, nr. 1, pp. 251—259.

Scanned with OKEN Scanner

reală. Sub această filozofare pretenţioasă se ascund de fapt cîteva dintre ideile de mare circulaţie în doctrina suprarealistă. Există în aceste expresii ceva din umbra unui mit al libertăţii totale, imaginea unei imposibile „vîrste de aur", a unei purităţi primordiale. Omul non-oedip nu e decît o formulă retorică ce exprimă o astfel de puritate, iar „amorul dialectizat", o alta, traducînd aspiraţia eternă a omului spre o iubire care să însemne realizare deplină, comuniune a sentimentelor. În spiritul celui mai autentic romantism ne va vorbi poetul (în *Inventatorul iubirii*) despre femeia-ideal de neatins: „iubita spre care aspiră fiinţa mea minată . . . nu poate fi decît o femeie nenăscută". André Breton acordase şi el o atenţie ieşită din comun acestei chestiuni, susţinînd în *Point du jour* că „nu există soluţie în afara dragostei"[3]. El construieşte un „mit al femeii feerice", aşezată în centrul misterului şi al hazardului, creatoare de înalte tensiuni spirituale, mediatoare între poet şi lumea miracolelor. (Motivul cunoaşte, de asemenea, cum observă M. Carrouges, o mare răspîndire într-o serie de mituri şi doctrine ezoterice).

Faptul că toate aceste elemente sînt puse în relaţie cu lupta de eliberare socială se explică prin năzuinţa suprarealistă, niciodată realizată, a împăcării contrariilor: pe de o parte afirmarea necesităţii de a participa la frămîntările epocii, iar pe de alta retragerea în zonele de penumbră ale subiectivităţii creatoare care, revărsată în real, urma să dea direcţiile unui nou mod existenţial, aşezat pe coordonate mitologice. Cu alte cuvinte, unor probleme de nerezolvat în afara marilor zguduiri sociale, li se căutau soluţii poetice.

Ceea ce se remarcă, în comparaţie cu poziţia lui André Breton şi a suprarealiştilor francezi, este la reprezentanţii români ai mişcării, un extremism mai accentuat al atitudinilor faţă de diversele probleme comentate (J. L. Bédouin numeşte această atitudine „frenetică", în sensul în care s-ar putea vorbi despre un „romantism frenetic"). Gherasim Luca dădea dovadă el însuşi de un astfel de extremism frenetic, şi

[3] cf. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1967, p. 284.

Scanned with OKEN Scanner

atunci cînd vorbea despre condiţia non-oedipiană a omului ideal sau despre „erotizarea proletariatului", dar şi cînd pune în discuţie problema fundamentală pentru suprarealism, a visului. Încă în *Dialectique de la dialectique*, se declara pentru visul total, purificat de „resturile diurne reacţionare", negînd deci limitarea visului prin persistenţa în el a unor urme din starea de veghe, considerată de Freud ca participînd la explicaţia sublimărilor nocturne. Abstragerea din real trebuia să întreacă chiar prevederile lui A. Breton: Gherasim Luca preconiza respingerea „influenţei degradante a laturilor sociale opresante", „printr-o atitudine critică faţă de resturile diurne contrare". Cît despre scris, el va susţine că preferă să-şi încheie textul „acolo unde începe să-l ameninţe realitatea" *(Un lup văzut printr-o lupă)*.

Insistenţa sa în discutarea problemei hazardului obiectiv şi în interpretarea obiectelor surparealiste („obiectul oferit obiectiv" şi „obiectul oferit obiectiv unui obiect", ca expresie a dorinţei, explicate pe baza noţiunii freudiene de *libido* etc.), e un semn al aceleiaşi frenezii în negarea realităţii externe şi impunerea unei realităţi subiective, deci a unei viziuni poetice. „Inconştientul colectiv activ în stare de veghe", despre care se vorbeşte în *Le vampire passif*, numeşte de fapt starea de inspiraţie permanentă, de neîntreruptă disponibilitate poetică, presupunînd existenţa unor corespondenţe între mişcările sufleteşti colective şi cele ale cosmosului.

Consecinţa imediată a acestui radicalism al negaţiei şi afirmării este nota retorică, mult mai accentuată decît în scrierile altor suprarealişti. Gherasim Luca reînvie spiritul intransigent extremist al mişcării dadaiste rostind, ca Tristan Tzara, propoziţiile de program cele mai paradoxale, cu convingere şi siguranţă. Tot ce spune i se pare că trebuie să participe la o concepţie fundamentală despre lume, să răstoarne idei învechite şi să instaureze noi şi hotărîtoare adevăruri. Noţiuni cunoscute, le scoate din unghiul de vedere tradiţional, încadrîndu-le într-un context ce le dilată nemotivat semnificaţia. Discursul pare a neglija uneori sensul comunicării, pentru a se realiza ca retorică pură, în formulări ce tind spre

Scanned with OKEN Scanner

condiția unor definiții. De aici — expresiile cele mai aberante, flagrantele contradicții între termenii puși în relație.

Adeseori, acțiunea de prospectare a adîncurilor sufletești pare handicapată de interesul acordat de autor jocului conținut în ea, unei anumite convenții, în care imaginația poetică are un rol esențial. Dacă André Breton susținea, cum am văzut mai sus, că „nu există soluție în afara dragostei", autorul român împinge lucrurile la extrem, afirmînd că vede în dragoste „metoda generală revoluționară proprie suprarealismului", iar în „magnetismul erotic" — „suportul insurecțional cel mai valabil". Breton vorbea, apoi, despre adeziunea la revoluția proletară, cu menținerea, în paralel, a experiențelor suprarealiste — Gherasim Luca crede că existența „complexului oedipian" este o frînă în calea mișcării proletare, semnînd sub astfel de afirmații: „Atîta timp cît proletariatul va păstra în el complexele fundamentale inițiale pe care noi le combatem, lupta și chiar victoria sa vor fi iluzorii, pentru că dușmanul de clasă (= tatăl!) va rămîne ascuns fără știrea sa, în sîngele lui" etc. etc.[4].

Ca orice suprarealist, Gherasim Luca își subliniază discursul programatic adoptînd o postură caracteristică, pe măsura atitudinii retorice. Toate manifestele avangardei erau niște tirade romantice, în spatele cărora se ghiceau autorul-personaj, imaginîndu-se privit de un public contrariat, ca un veritabil dandy. De data aceasta, faptul e și mai evident, pentru că poetul, nu numai că își compune o morgă anume, ci își creează și un cadru de mișcare adecvat. Tiparul după care își croiește poetul costumația fantastică e al eroului lui Lautréamont. Asemeni lui Maldoror, el are o înfățișare monstruoasă și e purtătorul marilor dezastre, ghidat de geniul tenebrelor:

„Am găsit în sfîrșit drumurile de sînge și de otravă pe care trebuie să înaintez și în zare, ca o superbă sperietoare cu aripi de țap și cu saboți de înger. Geniul, Tenebrosul Geniu, mă așteaptă. Drumurile pe care le traversez acum, pe care unghiile mele sînt zece cuțite de oțel, pe care buzele mele sînt

[4] G. Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique*, pp. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

mai reci, mai subțiri, mai tăioase decît lama lor ucigătoare, acum, cînd printr-o singură privire pustiesc o plantație, cînd numai prn suflarea mea provoc epidemii monstruoase, drumurile pe care le străbat pot fi la fel de bine înăuntru, ca și în afară asemenea reflexelor velurului"[5].

Etern sinucigaș, disperat de imobilitatea lumii („gloanțele traversează zi și noapte creierul meu"), eroul are ceva din figura romanticului damnat, apăsat de un negru blestem satanic, sfidător însă și nesupus ca Lucifer. Portretul poate da o idee despre umorul negru suprarealist:

„Port cu o eleganță specială acest cap de sinucigaș pe umeri și mut dintr-un loc într-altul un zîmbet infam, otrăvind pe o rază de mai mulți kilometri, respirația ființelor și a lucrurilor"[6].

Mărturisindu-și „marea, teribila . . . pasiune pentru sacrilegiu", el sfidează, pe urmele aceluiași personaj ducassian, divinitatea („Nazaritean blestemat, Rege trîndav, Dumnezeu laș") și invocă în schimb, sub semnul „messei negre", pe Satan, „Dumnezeul cel drept" *(Le vampire passif)*. Imaginea creatorului e mereu caricaturală („Dumnezeu, această balenă"), în timp ce spiritul negativ e calificat drept „model" *(Un lup văzut printr-o lupă)*.

Insulta se adresează, ca în *Cîntecele lui Maldoror*, demiurgului și creației sale deopotrivă, fie că este vorba de natură („de cîteva mii de ani n-am încetat o clipă să vomitez în fața acestui spectacol grețos pe care mi-l oferă natura, natura făcută după gustul Creatorului"), fie că se referă la om („nu am nici o vină dacă omul îmi produce scîrbă") și la posibilitățile lui mărginite de deschidere spre misterele existenței *(Un lup . . .)*. În limitele acestei poziții maldororiene, poetul acuză umanitatea de incapacitatea de comunicare cu infinitul, de supunere oarbă la spațiu și timp. Expresia e sarcastică, de o extremă duritate, ironia e împinsă spre invectivă:

„În fiecare gest, în fiecare act, în fiecare intreprindere a omului citesc . . . contactul lui cu infinitul făcut prin excre-

[5] *Le vampire passif*, p. 85.
[6] *Inventatorul iubirii . . .*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

mente, prin acte de vindere-cumpărare... acest înghiţitor coprofil de spaţiu şi timp divulgă poziţia noastră comică în univers mai bine decît zece manuale de filozofie.

Între Gheorghe Niculescu, fondatorul magazinului şi Gheorghe Schopenhauer, fondatorul unui sistem de filozofie, distanţa e de la comic la sinistru"[7].

Cadrul potrivit unei astfel de fizionomii satanice nu putea fi decît acel „paysage dangereux" specific suprarealist, loc pîndit de apariţii fantomatice, pustiu de oameni, populat însă cu vedenii stranii şi angoasante. Poetul se imaginează plimbîndu-se printr-un oraş acoperit de liane, căutîndu-şi femeia ce-l însoţea, pe o stradă „din care nu lipsesc decît oamenii şi uşile", şi alături de care zac cadavre de cîini mîncate de pisici ce au în guri cadavre de fluturi. Silueta însuşi a personajului pare coborîtă din tablourile lui Georgio de Chirico: „Mă plimb cu atîta falsă naturaleţe, încît, dacă aş fi un simplu spectator (iarăşi ideea de spectacol!) aş spune că se plimbă o statuie"[8].

Nu se poate nega forţa unei astfel de viziuni organizate pe tiparul fantasticului suprarealist, rezultat al unei remarcabile imaginaţii plastice. Gherasim Luca reuşeşte în încercarea de a realiza ambiguitatea specific suprarealistă, creînd, pe de o parte, spectacolul feeric, şi pe de alta, acele întîlniri stranii, generatoare de nelinişti, între obiectele cele mai îndepărtate, înstrăinate de locul şi funcţiile lor firesti. Alături de Gellu Naum el e singurul suprarealist român care a exploatat într-o măsură atît de mare premizele fixate de Lautréamont şi explicate apoi de Max Ernst, privind întîlnirile „fortuite" ale obiectelor.

Interesul teoretic foarte susţinut pentru obiectul suprarealist se concretizează şi în sensul creării a nenumărate imagini ale unor obiecte eteroclite, construite pe baza acelor întîlniri întîmplătoare, într-un alt plan decît cel obişnuit, garantînd alienarea elementelor, adică respectînd, în linii mari, definiţia imaginii suprarealiste: „Plăcerea de a primi o ramură înflorită

[7] *Un lup văzut printr-o lupă*, pp. 92—93.
[8] *ibidem*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

de cireș, de care ar atîrna o codobatură rănită . . . O lalea prevăzută cu un robinet de argint . . .“[9].

Se va recunoaște aici și ceva din „decadentismul“ unui Des Esseintes, eroul dandy al lui Huysmans.

Spațiul în care se mișcă poetul e un domeniu al metamorfozelor și surprizelor continue, ca la toți suprarealiștii. Conturele acestei lumi sînt nesigure, mereu altele, obiectele comunicînd între ele și contaminîndu-se reciproc. Transferul atributelor e oricînd posibil, lucrurile pot deveni ființe („mă ascund în spatele ușii să nu mă vadă masa, mă ascund sub masă, ca să nu mă caute briceagul“), totul e în funcție de imaginație, ce dă posibilitatea de „a face exact contrariul lucrurilor care ni se impun“: „în loc să cadă pe covor, scrumul țigării pe care o fumezi în întuneric, urcă, el e un arbore vibrant în care cîntă o pasăre de cenușă[10]. Acest liber transfer ce exprimă în fond însuși procesul de creație al imaginii poetice, este adeseori un mijloc de blamare a semnificației lucrurilor, după procedeul specific urmuzian: „o masă de operație căpătînd proprietățile biologice ale bolnavilor și operată de acest chirurg, pentru lucrul în sine . . . o groapă adusă la masă ca o mîncare pentru etic . . . un deget în nas pentru metafizică, pentru conștiința de sine o colecție de mărci poștale, lîngă care păstrezi cu aceeași grijă, ca o umbră, scuipatul cu care le-ai lipit“ etc[11]. În fine, sînt suprinse metamorfozele ființelor, într-un straniu proces de reificare: „Agonia unei pisici plimbîndu-se pe un cearceaf pînă ce devine motiv de broderie. Agonia liniștită a unui crap mai înainte de a deveni briceag format pește“[12].

Ceea ce se poate reține din creația lui Gherasim Luca este capacitatea de a crea metafore revelatoare, în ordinea unui fantastic suprarealist. Formula poemului-manifest, adoptată împreună cu majoritatea reprezentanților mișcării, nu-i permite însă realizarea cel puțin a unei opere care să fie numai

[9] *Le vampire passif*, p. 87.
[10] *Un lup văzut printr-o lupă*, pp. 54—55.
[11] *ibidem*, pp. 93—94.
[12] *ibidem*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

poetică. Neîncrederea în literatură ca modalitate specifică de expresie, independentă de alte forme, și înțelegerea ei ca experiență, a deschis porțile deopotrivă manifestului și creației propriu-zise, făcînd poezia incidentală și ilustrativă, adică subordonînd-o absolut necesităților și momentului experienței. Funcția ilustrativă a imaginii se observă și mai clar în lucrări ca *Amphitrite*[13] pură demonstrație cu implicații psihanalitice — sau *Le secret du vide et du plein*[14], manifest urmat de un poem lettrist. Aceste scrieri se situează, ca toate celelalte din a doua fază a creației lui Gherasim Luca, într-o zonă intermediară. Greșeala poetului este de a nu fi acordat suficient credit mitului.

[13] [14] Ambele scrieri au apărut în seria de Caiete de poezie „Infra-noir", în 1947.

Scanned with OKEN Scanner

COMEDIA ONIRICULUI: GELLU NAUM

Chestiunea pe care suprarealiştii postbelici o aşezau pe primul plan al preocupărilor lor, era, cum am văzut, depăşirea „formalului" şi „poeticului" (adică a experienţelor strict literare), pentru a se ajunge la o extindere a cercetărilor în straturile mai adînci ale existenţei umane. Sau, cum se scrie în manifestul *Critica mizeriei,* caracteristica adevăratului suprarealism ar fi „PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului"[1].

Gellu Naum încearcă şi el o asemenea experienţă a libertăţii totale, îndreptîndu-şi atenţia spre punctele nodale ale cercetării suprarealiste. Soluţiile preconizate sînt cam aceleaşi cu ale lui Gherasim Luca, doar cu deosebirea că expresia lor e mai moderată. Formule ca „negaţia negaţiei", „non-oedipianism", la care se adaugă „poliţismul oniric" al lui D. Trost (adică propunerea ca ideal a realizării visului pur, degajat de orice „resturi diurne"), sînt respinse ca „fals dialectice", „confuzioniste" şi „reacţionare". Poetul se declară de asemenea

[1] Gellu Naum, P. Păun, V. Teodorescu, *Critica mizeriei,* Buc., 1945 (Colecţia suprarealistă), p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

contra separării „ritmului biologic al unui om... de ritmul eliberării lui istorice" şi pentru o atitudine mai fermă, la antipodul „panicii" şi „neputinţei" în faţa obstacolului (social), mărturisite de Gherasim Luca[2].

Ceea ce-l preocupă în mod special este ieşirea din graniţele restrictive ale poeziei privite exclusiv ca literatură. Stăpînit de „chinuitorul sentiment că n-am făcut *decît poezie*, că n-am găsit decît ceea ce se cheamă *frumos*, că n-am rezolvat decît o problemă poetică"[3], el respinge literatura ca unilaterală, iar despre calitatea de poet declară: „n-am nici o încredere în această calitate comună"[4]. Poezia trebuie să întreacă literatura, pentru a deveni *viziune*, iar poetul să se transforme dintr-un scriitor într-un vizionar. Este sensul valorificării lui Lautréamont: „Lautréamont distruge timpul şi spaţiul pentru a-şi crea un timp şi un spaţiu nou, un timp şi un spaţiu caracteristic, nocturn, deosebit de cel diurn prin rapiditatea succesiunii şi o teribilă multiplicitate contiguinală"[5].

Termenii în care e caracterizat autorul *Cîntecelor lui Maldoror* aruncă lumină asupra mai multor elemente definitorii pentru suprarealismul lui Gellu Naum. „Teribila multiplicitate contiguinală" numeşte posibilităţile de comunicare ale eului creator cu lumea materială, contactul neîntrerupt cu cosmosul, posibilităţi ce s-ar putea realiza în spaţiul oniric. Visul e aşezat, prin urmare, încă o dată, la temelia creaţiei poetice, ba este considerat chiar un fundament — singurul valabil — al vieţii. Alături de vis, apare şi „schizofrenia pînă la ultima ei limită" propusă ca soluţie posibilă, în numele „refuzului total al oricărei alte realităţi decît a visului, a oricărui alt adevăr decît al viziunii"[6].

Se vede acum că deosebirea faţă de poziţia exprimată în *Dialectique de la dialectique* nu e atît de mare cum s-ar fi putut crede. În definitiv, „negaţia negaţiei" nu se referea la alt-

[2] G. Naum, *Inventatorii banderolei*, în *Teribilul interzis*, Buc., 1945, (Colecţia suprarealistă).
[3] idem, *Medium*, Buc., 1945, p. 13.
[4] idem, *ibid.*, p. 29.
[5] idem, *ibid.*, p. 53.
[6] idem, *ibid.*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

ceva decît la antidogmatism şi mişcarea continuă a spiritului, înaintînd pînă la impunerea în afară a „delirului nostru interior“ (ca în „metoda paranoiac-critică“ a lui S. Dali).

Poezia va fi definită deci ca *acţiune* asupra realităţii: ea e o „ştiinţă a acţiunii“, „un promiţător avans, o profeţie a gîndirii noi şi reale“[7]. Aşa stînd lucrurile, este clar că transformarea lumii şi a existenţei umane pe baze suprarealiste înseamnă pentru Gellu Naum, ca pentru toţi adepţii mişcării, orientarea lor în sens poetic, spaţiul existenţial identificîndu-se cu spaţiul creator, în care omul devine poet, deschis în permanenţă circulaţiei miturilor. (Distincţia ce se face în *Medium* între viziunea romantică şi cea suprarealistă, observîndu-se că „opoziţia romantică nu e o opoziţie a două lumi, ci ignorarea uneia şi crearea alteia“, în timp ce suprarealismul ar încerca să rezolve practic contradicţia cu realul, e de luat în considerare doar ca diferenţă de grad în mitizarea existenţei; procesul e însă acelaşi de ambele părţi, iar rezultatul rămîne mitul).

Cum trebuie să arate o astfel de lume, aflăm din comentariile despre *obiectul suprarealist* şi *hazardul obiectiv*. Ele stau sub zodia programului de „multiplicare a misterului“, de transfer al subiectivităţii către lumea exterioară, de acordare de sensuri poetice obiectelor şi întîmplărilor cotidiene. De aci, cum s-a văzut[8], ideea „mesajului secret“ pe care l-ar purta fiecare lucru, mergînd pînă la clasificările, nu mai puţin fanteziste decît acuzatul „non-oedipianism“, ale obiectelor „demonice“ şi „vampirice“ (obiectul efialtic — sugător — „reţinut“ şi „exuberant“ etc.). Eliberarea suprarealistă a obiectului e şi ea tot una cu scoaterea din raporturile acceptate (utilitare etc.), pentru a-l încadra în altele inedite, ţinînd de sfera esteticului. Misterul obiectului, explică poetul, se naşte din supoziţiile noastre, ce-i anulează destinaţia firească, atribuindu-i, în

[7] idem, *Castelul orbilor*, Buc., 1946, (Colecţia suprarealistă), pp. 18—19.

[8] v. *Condiţia mitologică şi magică a poeziei.*

Scanned with OKEN Scanner

schimb, un sens „după dorința mea". Și ce altceva exprimă noțiunea de *hazard obiectiv*, dacă nu mișcarea creatoare, ieșită din lege și formulă? „Mediumnitatea noastră a tuturora", degajată de sensurile spiritiste (negate de altfel, categoric, de poet), n-ar fi astfel decît această permanentă disponibilitate creatoare, în timp ce așa-numita „objectivare" divizată în faze este expresia metaforizată a însuși procesului de creație. „A depoetiza universul" — sentința din *Teribilul interzis*, trebuie înțeleasă doar ca înlăturare a imaginilor tradiționale, devenite locuri comune, și nicidecum ca renunțare la mit.

Poezia lui Gellu Naum va căuta deci acele căi care să justifice o concepție dinamică, despre „un timp și un spațiu... deosebit de cel diurn prin rapiditatea succesiunii".

Drumețul incendiar, culegerea de debut din 1936[9], e în linia unei imagistici suprarealiste de o oarecare îndrăzneală, dar fără note particulare. Titlul ei dă însă imaginea-nucleu a poeziei lui Gellu Naum, în care motivul călătoriei fantastice va reveni mereu de acum înainte. Postura de drumeț, călător, explorator, se potrivește majorității poeților suprarealiști, căci însăși definiția poeziei e dată de ei în funcție de aceeași „rapiditate a succesiunii". Ei sînt, în general, observatori ai formelor în mișcare, interesați în mod cu totul particular de spectacolul existenței, de metamorfozele ei neobișnuite. Atitudinea putea fi remarcată și la primii avangardiști români — deosebirea e, la cei mai recenți, în nota fantastică și onirică mult mai accentuată a imaginilor.

Spectator, „drumețul" e și *agent* al miracolului — „incendiar" — dinamizînd peisajul prin care trece, imprimîndu-i frenezia propriilor impulsuri interioare. Întruparea cea mai reprezentativă a acestei optici, eroul simbolic al poemului *Vasco de Gama* nu va fi deci un simplu înregistrator de în-

[9] I-au urmat, în ordine cronologică, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, Buc., 1937; *Vasco de Gama*, Buc., 1940; *Culoarul somnului*, Buc., 1944; *Medium*, Buc., 1945; *Teribilul interzis*, 1945; *Critica mizeriei*, 1945 (în colaborare cu P. Păun și V. Teodorescu); *Spectrul longevității — 122 de cadavre* (în colaborare cu V. Teodorescu), 1946; *Castelul orbilor*, Buc., 1946, (Colecția suprarealistă).

Scanned with OKEN Scanner

tîmplări fantastice, ci „un alt călător", ce străbate itinerarii necunoscute, comportîndu-se la același nivel al miraculosului:

> Dar Vasco de Gama e un alt călător
> el miroase apa cu ajutorul lunetei
> nările i se prelungesc pînă la țărm
> pentru că el mănîncă și capul cîrmaciului —

mod de a spune că interesul poetului se va îndrepta exclusiv spre necunoscutul către care nu mai poate fi condus de rațiunea vreunui cîrmaci, condiția existenței sale fiind aceea de *explorator* al noului univers. Aproape didactic în demonstrația sa, el dă o mostră a acestei lumi răsturnate, în care transferul de însușiri de la un obiect la altul contrazice net raporturile unanim acceptate:

> Acolo e o albină și o femeie
> și femeia înțeapă albina cu degetul
> cum ar înțepa un ochi din care
> scaunele cad afară nenumărate

Fizionomia specifică a acestei viziuni se putea desprinde încă din unele poeme din *Libertatea de a dormi pe o frunte* (1937), carte inegală altfel, cu valori fragmentare. Dacă la un Gherasim Luca aventura este a unui personaj satanic-tenebros, iar la Virgil Teodorescu poezia se deschide spre un nou exotism, Gellu Naum joacă o *comedie a oniricului*. Visul său caricaturizează lumea, cele mai adeseori, ca oglinzile deformatoare, părțile înstrăinate refac structuri bizare, conglomerate grotești, motivele tradiționale sînt parodiate. „Îngerul păzitor" al perechii îndrăgostite capătă (în poemul cu titlul, și el parodistic în arbitrarul lui: *Aceste cravate mă fac inuman*), note ale unei umanități mărunte și anonime:

> Îl avem în pantaloni și ghete La
> mese face cu ochiul vecinului Poartă
> guler de blană și picioare străine

Scanned with OKEN Scanner

Calamburul și ironia își fac loc peste tot, întîlnirile fortuite de obiecte sînt orientate spre realizarea unui burlesc oniric. Nu mai avem aici umorul suprarealist provocator de angoase, căci dintre două obiecte așezate alături, unul e pasibil de a deveni metafora degradantă a celuilalt:

Înainte Înainte
de fiecare parte stau de strajă pahare cu înghețată
în dosul lorgnetelor ochii decupați din orbite fac
exerciții de echilibru
mîinile gîdilă eterul cu picioarele
ghetele se plîng de nesimțirea picioarelor
Turcu surîde ca o baiaderă și se simte liană
Înainte biciclişti cu hărțile desenate frumos pe
pulpele din vis
poeți cuminți care confundați baliga cu tortul
Înainte frumoșii mei domni și înțelepți
Înainte domnișoară supraveghetoare
pe baricade vă așteaptă caldă o plăcintă cu mere
bravii mei pomi nu lăsați berea să plîngă căci
Îngerul e cu noi deși
acum își face toaleta intimă stînd distins pe bideu

În *Vasco de Gama*, aceste trăsături apar mai puternic reliefate; obiectele se antropomorfizează, pentru a participa la farsă, alături de noțiunile abstracte:

Vasco Vasco suspină geamantanul ai
uitat un picior în ultima corabie
și ți-a fugit figura spre golf
Dar batista își arată dinții spre comandantul
care își balansează pendulele din urechi
și pendulele supărate i-au ars barba
barba a cerut iertare esteticei
estetica a mîncat biscuiții
urcați în obositoare ascensiune spre gură

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul nu e străin de formula Urmuz creatoare de absurd tocmai pe baza voluntarei confuzii între cuvînt şi o anume realitate materială, orice distincţie fiind imposibilă. Un automatism generalizat prezidează procesul şi în acest poem. Limbajul creşte parazitar, dezvoltîndu-se în virtutea unei totale inerţii. Cuvintele se nasc unele din altele fără repaos, ameninţînd cu anihilarea semnificaţiilor. Rezultantul e umoristic şi ţine de ceea ce s-a numit la Urmuz „comedia limbajului“:

... Vasco de Gama se sperie
el nu înţelege nimic din acestea toate
şi cea mai mare libertate este să stea
cu pălăria în ochi în faţa uşei
cînd uşa se deschide ca o armonică
şi cîntă la ea şi-i cade un dinte
dintele devine edelweiss
edelweissul culege turiştii şi-i adună
adună fuge pe geam şi se scarpină
scarpină e foarte mic şi rece
rece e cu o fată ...

Altădată, cuvintele dezlănţuite sting sensul prin dilatarea extremă, provocînd, în curgerea lor fără frîu, asociaţii aberante, cu o precisă funcţie comică. Comunicarea devine formă vidă, rămîne în picioare doar structura sintactică peste o logică indiferentă:

Prin ziduri urina tulbure luceşte
vezica este o splendidă cameră obscură
în care dorm toate actele
actele de căsătorie de mobilizare
actele de tutun de naştere şi de sticlă
actele de nas în care scrie
cum Vasco de Gama alunecă în ploaie

Scoase de sub legile cauzalităţii obiectele şi evenimentele sînt puse în raporturi false, pentru a se realiza aparenţa de

Scanned with OKEN Scanner

raţionament. Rezultatul e o parodie a „gîndirii exacte şi preţioase“:

> Totuşi cravata nu poate să înghită
> pentru că femeia nu plouă
> şi nici eu nu plou
> pentru că ne despicăm piepturile cu graţie
> şi scoatem din fundul lor un clavecin

Privit în ansamblu, poemul este însă inegal. Mari fragmente speculează fără vreun rost artistic posibilităţile de asociere arbitrară a imaginilor, dînd impresia că poetul nu mai poate stăvili jocul declanşat. În comparaţie cu alţi suprarealişti, se observă totuşi la Gellu Naum încercarea de a unifica poemele în jurul unui motiv central, atenuînd astfel tendinţele centrifuge ale imaginilor, motiv ce primeşte o tratare „epică“, dezvoltînd o „acţiune“. În afară de poemul citat, în culegerea din 1937, un altul, care-i dă şi titlul *(Libertatea de a dormi pe o frunte)* făcea dovada aceloraşi intenţii de epicizare. Mai interesantă e însă aici încercarea de a realiza o construcţie mitică, „explicaţie“ a fenomenului de hazard obiectiv. În lucrările sale cu caracter de manifest, poetul discutase pe toate feţele această problemă şi ajunsese la concluzia că e o necesitate vitală pentru suprarealism captarea prin orice mijloace a hazardului — cea mai pură expresie a poeziei, una dintre condiţiile ei fundamentale. Alţi suprarealişti, printre care A. Breton, s-au întrebat dacă ceea ce părea întîmplător în existenţa umană, ceea ce era considerat miraculos, nu era cumva opera unor fiinţe din alt regn (poate regnul poetic?) pe care oamenii nu le pot observa decît indirect, în acţiunile lor, ce sînt tot una cu neprevăzutul. Ar rezulta de aici un firesc sentiment de nelinişte în faţa acestor forme ale necunoscutului şi misterului: omul trebuie deci să-şi recunoască anumite limite, care nu-l îndreptăţesc a se crede neîndoielnic regele universului. Ideea că forţe obscure îl ghidează în chip tainic pe poet în acţiunile sale de descoperitor, se păstrase, într-o

Scanned with OKEN Scanner

formă sau alta de-a lungul întregii mişcări suprarealiste. La André Breton ea apare în mitul „Marilor transparenţi", enunţat în *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), unde citim: „Omul nu e, poate, centrul, *punctul de miră* al universului. Poţi să ajungi a crede că există deasupra lui, în scara animală, fiinţe al căror comportament îi este la fel de străin cum este al său, poate, efemeridei sau balenei . . . N-ar fi imposibil, scrie Breton în continuare, ca în cursul unei vaste acţiuni (. . .) să apropii pînă la a adeveri, structura şi complexiunea unor astfel de făpturi ipotetice, care se manifestă obscur faţă de noi, în teamă şi în sentimentul hazardului"[10].

Într-o formă aproape identică, supoziţia era şi a lui Novalis, citat tot acolo de autorul *Manifestelor suprarealiste:* „Noi trăim în realitate într-un animal ai cărui paraziţi sîntem. Constituţia acestui animal o determină pe a noastră şi *viceversa*". E, evident, o ipoteză mitologică, recunoscută ca atare de acelaşi Breton, cînd în *Du surréalisme en ses oeuvres vives* (1953), se declara contra principiului exclusivist antropomorfic, după care omul judecă lumea din afara lui, notînd că: „numai în totală umilinţă omul se poate sluji de puţinul pe care-l ştie despre sine însuşi, în recunoaşterea a ceea ce-l înconjoară. Pentru aceasta, marele mijloc de care dispune este intuiţia *poetică*"[11].

Afirmaţiile bretoniene sînt mai recente decît poemul lui Gellu Naum însă asemenea concluzii puteau fi trase în orice moment al mişcării suprarealiste; cercetările în acest sens arată interesul constant pentru dezvăluirea temeiurilor hazardului şi pentru o explicare a lui poetică. *Libertatea de a dormi pe o frunte* se încadrează într-o astfel de direcţie, înrudindu-se îndeaproape cu viziunea lui André Breton. „Marii transparenţi" ai poetului român sînt aici Maiorul albastru şi Salvatorul, întrupări ale spiritului naturii, veghind şi dirijînd mişcările cosmice. „Sufletul lucrurilor", ascuns şi misterios, rotindu-se

[10] A. Breton, *Manifestes . . .*, p. 175.
[11] idem, *ibid.*, pp. 187—188.

Scanned with OKEN Scanner

pe orbite proprii, ce se întîlnesc periodic cu drumurile omului, e cercetat din nou, în prelungirea romantismului.

Înfăţişarea acestor fiinţe secrete este la fel de incertă ca a oricărei apariţii onirice. Fără contur propriu, se pierd în elemente şi sînt exprimate de ele:

Maiorul albastru şi-a netezit coama
Unghiile îi veneau bine asemeni unor păstrăvi...

*

...treptele răsăreau singure în vocea de baie a
Salvatorului

*

Maiorul albastru se interesa de subţioara porumbului...
zicea: „dacă plouă" sau „grînele vara"
ţinînd un prieten pe deget cu o eleganţă firească
Iarba se întrecea să-i servească răcoritoare...

Rostul lor simbolic e, ca al lui Vasco de Gama, de a provoca miracolul, trezind în om (aici Cantonierul buimăcit de spectacolul surprinzător) setea de mister şi poezie. Sentimentul ce se degajă din astfel de poeme este al unei intime comuniuni cu cosmosul, al unei familiarităţi mai degrabă, care permite şi atitudinea ironică. Căci, poetul nu păstrează niciodată prea multă vreme aerul „serios", întorcînd totul spre caricatură şi farsă:

După acest scurt discurs cantonierul tăcu
Apollo dansa distrat cu Galina...
Salvatorul îşi ştergea degetul mare de la picior
cu o bucată de deal...
casele începuseră noul imn „Maiorule vreau"

Dar în creaţia suprarealistă, un întins sector e reprezentat şi de poezia neliniştilor în faţa forţelor întunecate ale necunoscutului. „Marii transparenţi" sînt acum fantomele ce

Scanned with OKEN Scanner

conduc prin peisaje primejdioase, locuri blestemate, ca în romanele gotice. Hazardul se realizează aici în întîlniri terifiante, într-o atmosferă sepulcrală, de „lume de dincolo". Dacă în unele poeme din *Libertatea de a dormi pe o frunte* sau în *Vasco de Gama* eram introduşi într-o pitorească „ţară a minunilor" (acel „wonderland" în care se desfăşoară aventurile eroinei lui Lewis Carrol), un poem cum e *Calul erotic* (din volumul *Vasco de Gama*) trasează un cu totul alt itinerar. Apariţia teratologică a Calului erotic — simbol al patimilor ascunse, instinctuale — are loc într-un cadru de coşmar, înrudit cu bogziana „viziune erotică a întregului univers". O forţă ameninţătoare pare a se insinua în oameni şi lucruri, dînd universului aspecte apocaliptice:

piepturi cu amprente vinete de săruturi
piepturi pe care dinţii mari ai cîmpurilor le muşcă
şi amprentele vinete rămîn pe cîmpuri
ele muşcă lianele care aleargă...
Aceste flori muşcă trenurile
apele trec prin ele ca prin site lăsînd
corpurile umflate ale scoicilor
care fecundează compartimentele

Se va recunoaşte aici şi un posibil ecou al viziunilor lui Salvador Dali, cu predilecţia sa pentru marile dislocări biologice, „obiectul suprarealist", găsindu-şi în tablourile sale materialul preponderent în lumea carnalului, a senzaţiilor brute, a obsesiilor distrugătoare. Ca la toţi suprarealiştii, remarcabile sînt în *Calul erotic*, în speţă valorile plastice, precum această nouă prezenţă a fluturilor, trimişi acum ai unor puteri malefice, terifianţi în strania lor imobilitate:

Acum fluturii au devenit imense statui imobile
mîinile se retrag înăuntru cu un ultim salut
pe aripile uriaşe oamenii adormiţi se lipesc
lăsînd să le scape din braţe
lîna somnului ca o apă mare

Scanned with OKEN Scanner

Exercițiul coșmarului se continuă în proza lui Gellu Naum, și ea poematică și punctată, din loc în loc, de considerații teoretice, al căror loc mai potrivit ar fi fost manifestele. Cele cîteva piese din *Teribilul interzis* sînt mostre de umor negru și situații cultivate pentru absurdul lor: un cuplu trăiește din vînzarea liliecilor încurcați în pletele unuia dintre personaje *(Patul de crini)*; o „fetiță cu cercul", trecînd prin fața unui cadavru, se rujează cu sîngele lui, sub ochii guvernantei imposibile; într-un castel, trei hamali (simbol ocult?) aduc un sicriu de argint în care se află un cîine mort și un plic ce închide un gîndac; guvernanta aruncă copilul din cărucior pentru a transporta un cadavru etc. etc.

Din *Castelul orbilor*, ultima culegere suprarealistă a poetului, se pot reține iarăși unele fragmente ce sînt, ca aproape toate prozele de acest gen, mai mult ilustrații ale dezbaterilor teoretice legate de „spațiul nocturn" și obiectul suprarealist. Castelul simbolic ar fi locul poetic prin excelență, acel domeniu al somnului și visului. În *Teribilul interzis*, definiția poetului se dădea de altfel în funcție de „orbirea" lui, adică de capacitatea de interiorizare, de refugiu în subiectivitatea creatoare de mituri: „Poetul vede în măsura în care orbește"[12]. (Titlul ultimului volum de versuri, *Culuarul somnului*, — 1944 — este semnificativ în această direcție).

Se încearcă deci compunerea unui cadru oniric, cu evenimente pe măsură; prin încăperile devastate ale „castelului", eroul duce în spate cadavrul lui Marat și e însoțit de o enigmatică femeie Zenobia, în timp ce umbra îi rămîne, despărțită de trup la o distanță de cîțiva metri; mersul e plutitor, printre perdele de fluturi, cu împotmoliri în stînci și argilă și cu descinderi subterane. Totul se petrece în mutenia cea mai desăvîrșită și într-o completă pustietate. O voință străină ghidează prin aceste locuri depopulate, un personaj anonim, o fantomă (Virgiliu al suprarealiștilor) — ultimă impresie a acelui „altcineva" care prezidează și inspirația poetică din rimbaldianul „Je est un autre":

[12] G. Naum, *op. cit.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

„Cineva va arăta petele de umezeală, faimoasele pete ale oraşului, în timp ce turmele de reni rumegă în paturi corpurile locuitorilor".

Nu e neglijat nici efectul tulburător al manechinului, apreciat cîndva de André Breton ca sursă a neliniştii:

„Teroarea oamenilor, cometele, privirile semnificative ale orbilor, capetele de ceară uitate în vitrinele goale îţi servesc de indicii".

Întreaga recuzită a poveştilor de groază este pusă în funcţiune; interioarele sînt de cavouri populate cu fantome şi cadavre, scene pe care se desfăşoară dansul macabru şi grotesc al „invitaţilor nocturni":

„Mireasa fantomă aclamă în faţa ferestrei parăzile nevăzute fluturînd o batistă subţire. Pe pieptul ei, păianjenul adolescent, fruct tăcut al unui îndepărtat incest, îşi continuă somnul şi apropierea mea plutind la înălţimea catafalcurilor, nu poate opri clipirea senilă a unicului său ochi.

Invitaţii se reped cîntînd spre urinoare şi sosirea mea, cu braţele încărcate de fructe e subliniată de un zgomot ciudat, închiderea pe totdeauna poate, a unei trape secrete.

Dar fereşte-te să-ţi atingi ochii atît de fragili, fereşte-te să-ţi pipăi obrazul, el se poate sparge la cea mai mică atingere şi-ţi va murdări imaculatul costum de umbră".

Nu putea lipsi, într-o astfel de ambinţă, nici umorul negru, cu ambiguitatea lui, pendulînd între rîs şi grimasa spaimei:

„M-am gîndit de multe ori la organizarea unei mafii care să se ocupe în mod exclusiv cu furatul flamurilor negre pe care oamenii şi le pun pe grilajuri cînd mor. Cred că ar fi destul de uşor, datorită lipsei de vigilenţă a cadavrelor".

Aportul particular al lui Gellu Naum în cadrul suprarealismului român rămîne însă încercarea de a crea, în cîteva poeme, o comedie a oniricului. Ca să ajungă la rezultate în multe privinţe remarcabile, nu i-a lipsit decît constrîngerea care să dea întregii construcţii mult hulitul, dar necesarul echilibru.

Scanned with OKEN Scanner

VIRGIL TEODORESCU

E suficient să deschizi prima carte de poeme suprarealiste a lui Virgil Teodorescu, *Blănurile oceanelor*[1] (1945) la cele dintîi pagini, pentru a remarca nota ei programatic-avangardistă. Spaţiul tipografic e împînzit, drept motto, de mai multe citate din poeţii ce trec în general drept precursori ai mişcării, de la Novalis la Eluard, menite să traseze direcţiile mari ale poeziei. Acestea se definesc în funcţie de înţelegerea actului poetic ca rezultat al purei subiectivităţi orientate spre prospectarea necunoscutului, refuzînd „reflectarea" unei realităţi *date*. O propoziţie fundamentală a lui Rimbaud — „Poezia nu va mai ritma acţiunea, ea va fi înainte" — sugerează tocmai această idee, în timp ce Lautréamont e pus la contribuţie în sensul argumentării caracterului colectiv al noului lirism („Poezia trebuie făcută de toţi, nu de unul") sau al afirmării necesităţii de a pătrunde pînă la izvoarele lui, pe calea creaţiei-experienţă („Ştiinţa pe care o intreprind este o ştiinţă distinctă de poezie... Nu o cînt pe aceasta din urmă. Mă forţez să-i descopăr sursa"). În fine, nu lipsesc nici propune-

[1] I-au urmat: *Butelia de Leyda*. Cu patru lovaje şi un brevet lovaj de Paul Păun, [Buc.], 1945 (Colecţia suprarealistă); *Spectrul longevităţii — 122 de cadavre*, [Buc.], 1946, (în colaborare cu Gellu Naum); *Au lobe du sel*, Infra-Noir, [Buc.], 1947; *La provocation*, Infra-Noir, [Buc.], 1947.

Scanned with OKEN Scanner

rile de ordin structural, făcute indirect, prin Novalis: „Nimic nu e mai poetic decît tranzițiile și întîlnirile eterogene".

Crescută sub aceste auspicii, poezia-prefață a aceluiași volum, — *Munții din vise* — așează din nou, în forma versului, un program pe măsura lor, rostit în numele revoltei și luptei omului pentru libertate (o eliberare care e și a „dorințelor tumultuoase") și al creării acelei „frumuseți convulsive", preconizată de André Breton: „Urăsc . . . poetizarea naturii, poetizarea acestui cataclism liniștit"; „Nu urăsc . . . iminentul pericol ascuns în lucrurile cele mai familiare".

Nu-i lipsea deci lui Virgil Teodorescu nici unul din elementele esențiale ale doctrinei suprarealiste, prezente în orice manifest. Tentația hotărîtoare era a realizării unei poezii ca experiență integrală a spiritului, ca mod existențial, a situării pe treapta ultimă a genezelor; acest fapt ar fi presupus abandonul total în voia oniricului și deci a automatismului psihic, reflectate în poezii prin scrierea automată și — caracteristică prezentă la mai toți avangardiștii — încercarea de compoziție a unui autoportret spectaculos, care să traducă un anume comportament poetic, corespunzător acestei experiențe. Dar spre deosebire de un Gellu Naum cu poezia lui de un onirism energic sau de atitudinea retorică și teatrală a lui Gherasim Luca (și ea o formă a unui astfel de energetism), poetul *Blănurilor oceanelor* aduce o viziune mai echilibrată, mai liniștită, de spectator ce mai degrabă contemplă anumite forme și evenimente stranii, decît de participant activ la o revoluție interioară. O oarecare distanță se întinde mereu între poet și obiectul investit cu o aură de vis, multe dintre poeme trădează faptul că esențialul punct de reper rămîne totuși realul. Că este așa, ne-o spun versurile explicative, nu puține la număr, lămurind procedura de „suprarealizare" prin substituția unei structuri reale, coerent organizate, cu o mulțime de obiecte-părți ce se întîlnesc pe un plan de înstrăinare, dînd naștere surprizei și creînd impresia de mister:

> Obiectele vor căpăta pierduta lor semnificație
> Agresiva revoluționară patină

Scanned with OKEN Scanner

Pe care o au în ele ca o trapă ascunsă
Inegalabilul lor salt mortal
Va rupe în fîşii aerul care le înconjoară
Femeile vor găsi în locul rochiilor cuiburi de viespi
În locul cearceafurilor nupţiale peniţe şi crapi...
În locul gurii un golf ceţos
În locul canalurilor vor fi primele harfe

Nu există decît rareori la Virgil Teodorescu acea identificare cu obiectul, specific suprarealistă, care să permită, după ce procesul automatismului a fost declanşat, dezvoltarea lui liberă în forme permanent delirante, transformîndu-l pe poet în simplu „loc de trecere" al nebuloaselor onirice. Am putea spune că el *e conştient că visează*, căutînd peste tot efectele somnului şi ale visului, dar dintr-un punct de veghe ce-i permite o anume detaşare „critică". Atunci cînd vorbeşte, de exemplu, despre „Colţuroasa ciocnire dintre somn şi metal / dintre hohot şi întuneric", sau cînd scrie: „Dacă aş cădea ţi-ai muia unghiile în coşmarul nocturn" — se vede că poetul mai mult comentează visul decît îl trăieşte. Distincţia dintre realitate (= veghe) şi somn se operează şi într-o poezie ce vrea să fixeze un peisaj tipic suprarealist, cu urme ale devastărilor onirice:

Pe spinările galbene pisicile conduc lepra
Vehiculele sunt invadate de plante
Şi pericolul naufragiului pluteşte pe deasupra herghelilor
Femeile de cinci ori mai mari decît în realitate
au în păr omizi variat colorate...

Ultima imagine, a femeilor „de cinci ori mai mari decît în realitate", marchează clar această distincţie — o întrerupere a visului printr-un semnal dinafară.

Intervenţia conştiinţei nu apare însă aici cu funcţia de coordonare a imaginilor într-o unitate de structură (aşa cum va admite A. Breton, în cele din urmă), ea poate fi descoperită doar în sensul îndepărtării de materia concretă a poeziei,

Scanned with OKEN Scanner

ce-şi este sieşi suficientă, pentru a-i adăuga o idee explicativă, extrasă de altfel, tot din programul suprarealist, dar neîncorporată în metaforă. O astfel de poezie va fi deci mult mai aproape de imagismul grupării de la „Unu", decît de cel al camarazilor de grupare (chiar dacă elementele cu care lucrează sînt cam aceleaşi), iar pe de altă parte se va resimţi de pe urma abstracţiunilor, prezente în număr prea mare în compoziţia imaginilor. Că atenţia poetului se deplasează, de la încheierea unei viziuni de ansamblu, asupra imaginii ca element de detaliu, se vede din frecvenţa comparaţiilor ce se succed în mare număr pentru a circumscrie un singur termen. Fenomenul se extinde îndeosebi în *Butelia de Leyda,* culegere de versuri apărută în acelaşi an cu *Blănurile oceanelor:*

Ora somnului a trecut
ca un duel feroce pentru aceeaşi umbră rezemată de rampă
ca viciul ascuns care salută îndărăt
ca o grea şi impură cravată
viscerală
ora somnului a trecut
ca un clavir plin de lilieci...

*

Tu vei ieşi din rochia de porţelan
în capul meu bandă de aer
bandă de hiene
bandă de bobine într-o continuă desfăşurare
bandă de vise sfîşiind visele...

Uneori, poezia se compune, întreagă, din dezvoltări sucesive ale imaginilor, reluate concentric:

braţele tale întoarse din vis pe unde rătăcesc în serile ploioase
braţele tale de explozii
braţele tale de languste sunt somnolenţele umărului
şi langustele sunt o capcană
sunt un salut...

Scanned with OKEN Scanner

S-a putut vorbi, avîndu-se în vedere acest imagism relativ liniştit în raport cu răsturnările violente ale altor poeţi de avangardă, despre „suprarealismul cuminte" al lui Virgil Teodorescu. „Cuminţenia" ar fi a sistemului imagistic adiţional, bazat pe comparaţii laborios detaliate, în timp ce suprarealiştii radicali se lasă în voia fluxului oniric, fără răgazuri „analitice". Imaginile pe care ni le propune nu sînt însă mai puţin îndrăzneţe — ele urmează regulii general acceptate de avangardă, a punerii în relaţie a unor realităţi cît mai îndepărtate. Impresia lipsei de îndrăzneală poate veni din absenţa gesticulaţiei zgomotoase, poetului fiindu-i caracteristică, asemeni lui Saşa Pană, atitudinea contemplativă, reveria. El este „cel care aude paşii fantomelor / cel care aude surîsul evaziv al ghitarei", într-un univers în care „uiţi ca pe un crin / pauza dintre zi şi noapte" şi „aprinzi lămpile ca să acoperi lumina", (mod de a afirma primatul subiectivităţii, de a da întîietate luminilor interioare). Se verifică de altfel peste tot în aceste două volume, predilecţia poetului pentru imponderabilul stării de vis; lucrurile îşi pierd materialitatea, în această viziune halucinatorie:

minunatul plumaj al ochilor tăi
îşi scutură coralii peste mine

*

Aleargă Aleargă sub norul pleoapei tale
şi ascunde în fructe oasele tale strălucitoare
ca într-un oraş părăsit
scoicile îngropate sub lespezi

*

Mîine fluturii negri se vor opri
de-a lungul numelui tău de cimbale
îşi vor aşeza aripile zdrenţuite de umbră
pe corzile lui
şi vor muri înăbuşiţi de polenul lui sepulcral
vor muri ca o mină de plumb
plină de glasuri

Scanned with OKEN Scanner

și cadavrele lor au să rămînă închise aici misterioase
caravane dispărute
urși albi surprinși de ghețuri...

Nu lipsesc nici aparițiile de coșmar, imaginile terifiante, „peisajul primejdios" sau „fantomele asasine" ce-și „pregătesc pumnalele / Prin coridoarele lungi ale somnului". Un poem din *Butelia de Leyda (Norii gîtului)* pune în valoare elemente obișnuite în recuzita suprarealistă: într-un incert cadru marin, pe „cîmpiile haotice de sare", iubita rătăcește, îmbrăcată în „toaleta eternului somn", ca să întîlnească un „al treilea sinucigaș / cu inima mîncată de șoareci / cu părul smuls de unghiile sumbre / cu gura plină de lăstuni aprinși". Ca și la Gherasim Luca ele sînt valori plastice, de apreciat ca „obiecte suprarealiste", provocînd surpriza apropierilor fortuite. Poetul reușește mai puțin în versurile ce se vor provocatoare de neliniști; imaginea își pierde forța, făcînd loc abstracțiunilor neconvingătoare, asociațiilor lipsite de relief:

Multe spînzurători se înalță în culoarea florilor alcalină
în carnea florilor
devansate de ploaie de conștiința dublă a nasturilor
ca tunetul devansat de fulger
ca fulgerul devansat de trăsuri
ca egratele care devansează capul amorf al ereților

*

Tu ești la fereastră ca un traumatism cunoscut

*

Sticlele naufragiaților sînt pline de sînge
Mai violet decît pieptenul tău
Cu care ai pieptănat florile și incestul

Domeniul său e, dimpotrivă, cel al unor viziuni eterate, eliberate de marile spaime, viziuni în care elementele cosmosului se împacă, legate de rădăcina comună. Senzația e de

Scanned with OKEN Scanner

reverie somnolentă, ce stinge granițele dintre lucruri, permițînd comunicarea, și în care „nimic nu e de neînțeles“:

Cum dorm pîlniile în valvele scoicilor alături de cearcănele tale
Și în ierbare cum dorm fulgii murdari ai memoriei tale
Prin care tentativele mele trec și se pierd ca un filon de aramă
La cină ne cheamă un clopot surd și ușile se deschid ca într-un transatlantic . . .

Nimic terifiant nu e, în fond, nici în această poezie, *În ruinele patului,* în care apocalipsul se trasformă pînă la sfîrșit într-un spectacol feeric, cu din nou remarcabile virtuți de compoziție picturală. Tehnica suprarealistă a imaginii servește aici în mod exemplar sugestia simultaneității extincției și renașterii formelor vitale:

În ruinele patului tău aleargă un cal monstruos
un om diform aleargă în urma crinierei
o pisică cu ochiul de pește
sărind peste pieptul bolnavilor
se îndepărtează într-un nor de praf
proscrișii marilor lacuri
castanele cad din pomi cu un zgomot de cărbune
fluturii nocturni pendulează deasupra
asemeni unor baldachine umflate de vînt
și oasele tale sună încet ca o harfă
în ruinele patului tău
În ruinele patului tău torțele se sting
cîte una la fiecare colț al corpului tău
ca un sistem solar
și semințele primelor plante încolțesc la lumina nudității tale
din patul tău țîșnesc izvoarele termale
în care florile mor magnetizate
în patul tău se repetă pămîntul
se repetă retragerea apelor
și speranța statuilor prizoniere

Scanned with OKEN Scanner

„Dragostea desesperantă a elementelor contrarii", despre care poetul vorbește în *Spectrul longevității* (poem în proză halucinatoriu) este o expresie definitorie pentru poezia lui V. Teodorescu. Ea numește un procedeu asociativ comun întregii poezii de avangardă, cu consecințe similare și în creația sa. Dacă la nivelul imaginii izolate se ajunge la rezultate interesante, ansamblul suferă mai întotdeauna de pe urma arbitrarului metaforic. Puține poezii din *Blănurile oceanelor* și *Butelia de Leyda* au, considerate integral, o relativă unitate. În această privință, ultimele două scrieri suprarealiste, în limba franceză, — poemul în proză *La provocation* și strofele adunate sub titlul *Au lobe du sel* (1947) — atestă căutarea unei structuri mai închegate, imagistica luxuriantă și aici, se subordonează totuși unui sunet fundamental.

Provocarea — suită de imagini delirante declanșate de sentimentul erotic — este poemul cu adevărat suprarealist al lui Virgil Teodorescu. Înțeleasă ca act esențial al existenței, dragostea e asociată (pe urmele romanticilor), cu visul, stare nu mai puțin revelatoare ce condiționează realizarea unei depline osmoze a spiritelor. Ea își justifică acum atributele misterioase și magice acordate de romantism, căci suprarealismul o integrează punctului ultim de intersecție a microcosmosului uman cu marele univers și o investește cu o funcție creatoare. Este „iubirea în transă", generatoare de suprarealitate, care forțează hazardul și introduce în lumea miracolelor, acel ținut al întîlnirilor spectaculoase, loc mitologic al genezelor. Într-un astfel de cadru, femeia va deveni „feerică", „femeia-medium" (cum observă M. Carouges, comentîndu-l pe Breton), sau, după o expresie din *122 de cadavre*, doar „o tremurătoare concluzie", una din acele fantome ce populează zonele fantastice ale visului. De altfel, o propoziție din același ciclu avertizează cu privire la universul poetului suprarealist: „Poți să ieși liniștit. Nu vei întîlni decît spectre".

Provocarea ne introduce tocmai într-un astfel de domeniu el metamorfozelor, loc penumbră („centrul de penumbră al dragostei") în care formele se iscă fără repaos urmînd liniei sinuoase a sentimentului. Imaginile se constituie din elemente

Scanned with OKEN Scanner

fluente, planurile se confundă, lucrurile se întrepătrund neîncetat. Portretul femeii iubite se încheagă cu dificultate în această deplasare a liniilor: mîinile ei sînt „ca proaspete nebuloase", umărul ei e o „mare liniște" sau „o eșarfă în care valurile vin să moară", trupul — un fluviu sau o meduză. Peste masca inițială se suprapun alte nenumărate imagini în mișcare, pînă la dispariția oricărui contur sesizabil:

„De unde vii tu deci atît de pătată, cu fața înmuiată în somn, fața înspăimîntătoare cum sînt în adîncuri luptele melancolice dintre marile animale marine, înspăimîntătoare ca oceanul acoperit de sînge pe o mare depărtare, cu părul cu care aș vrea să-ți leg gîtul, să putrezească în el ca într-un cuib, cu părul tău ca o briză deschisă, cu nările salamandre întinse pe dale, de unde vii tu cu măreții tăi ochi ca și cum chiar atunci milioane de păsări s-ar fi aruncat în ei bătînd din aripi, ca și cum prin ochii tăi ar fi trecut uriașe turme de pești încărcați de fluxul dragostei . . ."

Peisajul, la fel de incert în mobilitatea lui, apare și dispare în funcție de variațiile „delirului nefast al dragostei", supus aceloraşi metamorfoze miraculoase. Cele mai adeseori, el capătă înfățișări exotice din care nu lipsesc intervențiile tulburătoare ale unor obiecte înstrăinate:

„Cuprinși de delirul nefast al dragostei noastre fluturii acoperă apele, fluturii acoperă trupurile îndrăgostiților, șopîrlele așteaptă la marginea serii, dar cîmpia cu mlaștini răsună, ne cheamă, ne conduce, spre ziduri umflate, spre izvoare calde, spre scări de trestie, un spărgător de gheață, un ac, langoarea, o trenă fluturînd pe rampă, plantele ieșind din cristal, tăcute, nostalgice . . ."

Gradul maxim de invazie a misterului se sugerează a fi comunicarea într-o limbă inventată de autor (așa-numita „limbă leopardă", creată în timpul unor jocuri suprarealiste), din care un text e plasat în mijlocul poemului — „ultimul său secret" — și care începe astfel:

„Anod thoy hypatetic aspetoe ermetualy cerrood iou oo balenaos . . ."

Scanned with OKEN Scanner

Un poem cum e *Provocarea* nu poate fi judecat deci, prin prisma unei „idei conducătoare". El încearcă circumscrierea unei stări lirice definită aici de tensiunea permanentă spre captarea misterului ce se încorporează în elemente-surpriză, scoase la suprafață de mișcările delirului interior. Poetul e un receptacul gata să primească veștile secrete, într-o ordine ce nu ascultă de logică așa încît, „ultima șansă" a cititorului e, cum aflăm tot din *122 de cadavre,* „reconstituirea din fragmente".

Fragmentare sînt și imaginile oferite de placheta de șase pagini *Au lobe du sel,* ce pare mai mult un punct de plecare pentru un poem mai întins și mai închegat. Fiecare grup de versuri se organizează însă în jurul unei singure realități, determinate metaforic, ca în unele poezii de Paul Eluard din *Capitale de la douleur.* Înrudirea e și de substanță, căci regăsim la V. Teodorescu transparența universului eluardian iluminat de dragoste:

Ca într-un palat de oglinzi
în tine
dorința mea-și clatină
cît vezi cu ochii voalurile

*

Iubesc mereu în tine un timp ca o corolă
curgînd pe fața mea ca o plasă de sînge

Ca în *Provocarea,* granițele dintre ființe și lucruri dispar, formele curg și se întrepătrund inundate de vis —

Oh mîna ta visez la ea o mănînc
îmi spăl în ea fruntea
o îmbrac o respir
o cerșesc furios în serile de primăvară
și gestul tău din urmă
inundă delirul —

Scanned with OKEN Scanner

însă, spre deosebire de imaginistica luxuriantă din primul poem, în care ceţurile somnului rămîneau aproape tot timpul deasupra viziunii, aici totul se desfăşoară într-o lumină egală de amiază solară. La construcţia imaginilor participă elemente de o materialitate suavă, cristalină, impregnate de „difuza melancolie" a poetului:

Tu eşti zgomotul sării aruncată în apă

*

Privind prin tine
văd cascadele
îngheţate la atingerea baghetei

*

Tu vei cunoaşte în curînd şi
echilibrul pînzelor de păianjen
şi vei şti să le rupi
la fel de uşor

Reapar fluturii, imagine predilectă în suprarealism, sugerînd candoarea edenică, inocenţa timpurilor iniţiale:

În faţa mea te opreşti
ca un golf liniştit
în care rechinii devoră fluturii

*

În acest ceas umerii tăi sînt plini de ghirlande
inima mea e un fluture obosit
împrejurul cicatricelor tale

Poezia suprarealistă a lui Virgil Teodorescu, evoluînd de la o imagistică de un onirism mai mult programatic decît real — de unde şi imixtiunile exterioare abstractizante, în dezvoltarea firească a poemelor — spre o transcriere a delirului interior în care imaginea primeşte toate atributele stării de vis,

Scanned with OKEN Scanner

își găsește sunetul particular în zona contemplației senine a unui univers mai puțin spectaculos decît al altor tovarăși de idei, inegal conturat, dar impunînd, în punctele sale de vîrf, prin încercarea de a descoperi, sub crusta veche a lucrurilor, transparențele uitate.

Încă licean, poetul semnase, cu numele fantezist Cocoi Taalat, în revista *Liceu* (1932), poeme goale de sens, al căror geniu tutelar trebuie să fi fost Urmuz. I-a rămas de atunci, pînă în epoca suprarealistă, înclinația spre ironie, regăsibilă, de pildă, în acest poem din *Butelia de Leyda — Numele tău de jasmin* — în care asistăm la comedia absurdă a reificării —

Numele tău de jasmin e teatrul preferat al aparițiilor
cu lemnul lui bogat sculptat și înnegrit de timp...
numele tău se culcă într-o imensă mlaștină după ce își concediază valetul
dar mania de a aduna timbre poștale
îl împiedică să închidă ochii... —

dar și plăcerea jocului, ca o prelungire a acelui „sentiment de inacaparat" al copilăriei.

Poetul trebuia să creadă, în cele din urmă, tot căutînd inefabilul, în acea limbă misterioasă, în care era și joc și poezie, — „limba leopardă", echivalentă cu mitul bretonian al „marilor transparenți", simbolizînd eterna disponibilitate în fața misterului. Și poate că pentru Virgil Teodorescu aceasta trebuia să fie singura limbă cu adevărat inteligibilă.

Scanned with OKEN Scanner

DRUMURILE POETULUI

Scanned with OKEN Scanner

DRUMURILE POETULUI

Există în poemul lui André Breton — *Nadja* — o frază închizînd în sine o îndoială ce n-a fost numai a lui, ci a întregii avangarde poetice: „Dacă exişti, cum singură tu ştii *să exişti,* nu era poate foarte necesar ca această carte să existe"[1]. Poetul aşează din nou Frumuseţea pe genunchi şi o găseşte amară. Cu balanţa în mînă el pune într-o parte *Cartea,* în cealaltă *Viaţa:* o îndoială l-a împins să facă acest gest. Cuvintele i se par dintr-o dată goale, uscate, moarte, sunînd mult prea departe de vuietul care e în el. Ele au încetat de a mai fi prietenii poetului, legăturile se rup, nici o aderenţă nu mai e posibilă, un sentiment de rece înstrăinare se înstăpîneşte. Cuvîntul e numai un intermediar, un reprezentant: niciodată nu se va putea substitui existenţei, rămînînd mereu în marginea ei. Lumea însăşi — cea dinafară — îşi pierde culorile, căci şi ea e o *distanţă;* exprimînd-o, cuvîntul o distanţează şi mai mult. Singur între atîtea cuvinte străine, poetul nu se mai regăseşte decît în sine. Lumina se stinge treptat în jurul său, pentru a lăsa să transpară marile lămpi interioare.

Obsesia sa majoră se vede a fi aceea a autenticităţii, în înţelesul ei de participare la existenţă, de comunicare orga-

[1] A. Breton, *Nadja,* Gallimard, Paris, [1928], p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

nică cu existentul. Ea e deopotrivă caracteristică întregii literaturi mai noi, care, cum notează Tudor Vianu, preferă operei statice și convenționale, „domeniul plin de viață al mișcărilor care au produs-o", adică *documentul*, reflexul imediat al unui *proces al devenirii*, la fel de însemnat în toate momentele desfășurării sale[2]. Mișcarea de avangardă duce la extrem această idee, pretinzînd un transfer neîntrerupt de viață către cuvînt, pînă ce acesta devine egal cu viața, curgînd și descompunîndu-se odată cu ea. Mai înainte de a putea să realizeze un astfel de transfer, poetul trăiește însă acest sentiment de continuă insatisfacție în fața limbajului, niciodată fidel zvîcnetului vital. Cuvintele sînt un obstacol ce trebuie învins și supus — și dadaismul n-a făcut altceva, decît să elibereze într-o dată nemulțumirea surdă adunată în epoci de literatură cuminte și sufocantă. Mereu în aceeași situație fără ieșire, poetul se simte întotdeauna de cealaltă parte a vieții, cu lumea lui de umbre ale lumii, în timp ce, alături și de neatins, se desfășoară marele cosmos viu, materia infinită și nemuritoare. El se descoperă ca simplu colecționar de imagini. Numind un obiect sau evocîndu-l în planul imaginației, nu poate înlătura totuși sentimentul absenței, gîndul că ceea ce stăpînește nu este decît un palid reflex al lumii și vieții sale, prezent o clipă în „creierul-oglindă", destrămîndu-se apoi într-un întuneric compact. Marea lui nemulțumire este de a se simți un veșnic deposedat — de unde și năzuința pătimașă de a reintra în drepturile de stăpîn al cosmosului. Ceea ce va căuta deci în primul rînd va fi cel puțin realizarea unei simultaneități a poeziei cu trăirea. „La pensée se fait dans la bouche" — maxima lui Tristan Tzara, poezia-ecran și poetul-aparat Morse în constructivistm, precum și condiția automatismului psihic pur în suprarealism, ce reduce poetul la aceeași situație de „aparat înregistrator" sînt cîteva expresii caracteristice ale acestei căutări. Într-un fel sau altul, poezia trebuia să se transforme într-un fidel reportaj al evenimentelor interioare, surprinse în mișcare, înainte de a se cristaliza, de a se fixa într-o

[2] T. Vianu, *Criza ideii de artă în literatură*, în *Figuri și forme literare*, „Casa Școalelor", Buc., 1946, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

formulă. Ea nu se va putea limita la *a povesti mișcarea*, la a face o searbădă dare de seamă, ci va vrea *să o conțină* și să fie conținută de ea.

Dar pentru ca o astfel de schimbare să se producă, a fost necesară și transformarea unghiului de vedere tradițional față de cuvinte. Parcă vrînd să compenseze înstrăinarea dintre sine și limbaj, poetul îi acordă puteri secrete, făcînd din el un corespondent al realului — „cuvîntul-talisman". Imaginea poetică a putut fi astfel definită ca o „formă magică a principiului identității"[3], ea nu mai învăluie acel neant despre care vorbea J. P. Sartre, ci se umple dintr-o dată de realitate și, odată cu ea, însăși poezia devine o lume, un cosmos constituit ca atare, care poate fi transformat în numele transformării lumii și al propriei ființe. Revoltat împotriva unei realități restrictive pînă la imobilitate, poetul nu-și mai exprimă această revoltă în propoziții indiferente, neatinse ele însele de o mare tulburare, ci, păstrînd tot timpul viu gîndul unei identități structurale între cele două părți, acționează în limbaj, ca și cum ar acționa în real. Vrînd să se elibereze, el eliberează cuvintele din cătușele gramaticii și logicii („cuvintele în libertate"), refuzînd lumea — respinge poemele (căci dacă „cele mai mari greșeli sînt poemele care s-au scris", înseamnă că totul era o imensă greșeală); hotărînd că e de realizat o reunificare pe alte temeiuri a universului, poetul caută întîlnirile inedite și revelatoare ale acelorași cuvinte, pentru a se constitui în realități. El nu mai acționează *prin* cuvînt, ci *în* cuvînt. Din mijlocul cuvintelor, acest nou demiurg *spune lumi*. În prima zi a făcut cîteva imagini, în a doua zi iar, și tot așa în a treia și în celelalte. Fără repaos, el creează imagini pe care le așează în jurul său, pe orbitele unui cosmos intim. Mereu de la început, mereu de la „tabula rasa", parcă pentru a se asigura că e singur și singurul. El este însă demiurgul-Sisif, căci fiecare nouă ascensiune trebuie să fie urmată inexorabil de o nouă prăbușire, de sine însuși provocată, căci se teme să rămînă prea multă vreme pe înălțimi. Și de fapt, indiferent de loc,

[3] P. Guéguen, apud M. Raymond, *De Baudelarie au surréalisme*, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

el *se teme să rămînă;* vieţii eterne îi preferă existenţa în efemer. Gîndul că poate să creeze îi este suficient: creaţia este însă o tristeţe pentru el, pentru că singur ştie să vadă cantitatea de moarte pe care o conţine.

Poetul îşi neagă în felul acesta poezia, după cum negase realitatea, pentru a căuta *altceva.* În numele aceleiaşi identificări cu existenţa, el o vrea activitate de cunoaştere, experienţă a spiritului. Drumurile toate nu pot pleca şi nu pot sfîrşi decît în sine. El cunoaşte, dar mai ales poate să cunoască totul — şi aceasta este o nouă tristeţe, pe care, mai curînd sau mai tîrziu, o descoperă. „Ordinea-esenţă constructivă, clasică, integrală" şi-o compune după criterii strict fixate, comentate îndelung în programe, iar atunci cînd ne-a mai visat de mult, îşi propune să viseze, pentru a cunoaşte. Nimic gratuit în toate actele sale, nici o părăsire în voia existenţei, ci pîndă continuă şi încordată a drumurilor celor mai sigure spre un ţel. Rîvnind la o exprimare spontană a propriului tumult interior, el dă numai o aparenţă de spontaneitate unui act premeditat. Aşa cum e, poetul nu mai poate fi firesc: pentru a ajunge la „planul primar" al unei naivităţi şi purităţi necesare, trebuie să se nege într-un fel ca individualitate. Obiectivitatea futuristă, refuzul afectului la constructivişti, „dereglarea voită a tuturor simţurilor" cultivată de suprarealişti vorbesc despre aceeaşi negaţie categorică. La cei din urmă, lucrurile sînt şi mai clare, căci ei declară dintru început că vor să instruiască despre o practică a poeziei. Paradisul poetului, căutat cu atîta ardoare ca loc al eliberării de convenţie, în care orice distanţă faţă de natural este abolită, se vădeşte în cele din urmă o construcţie nu mai puţin poetică. Încă o dată poezia e în concurenţă cu existenţa, într-un cerc vicios din care poetul nu mai poate evada. Căci el, cum spunea cineva, se eliberează de poezie făcînd poezie — vrînd să-şi depăşească condiţia de creator, sfîrşeşte prin a generaliza viziunea poetică asupra întregii existenţe. Creînd imagini pentru a-şi acoperi deficitul de viaţă, poetul se retrage din ce în ce mai mult într-un univers fantomatic, inexistent. Propria sa viaţă devine un mit, ca şi cum, trăind între atîtea imagini, s-ar fi contaminat de ele. După ce le-a respins, acordîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-le apoi imediat un credit nelimitat, cuvintele se răzbună, îl devoră, pentru a-l face egalul lor. Poetul își pierde propria existență, devenind o imagine.

Dar pentru că ceea ce rămîne sînt totuși poemele, întreprinderea avangardistă atît de temătoare de istorie a trebuit să i se supună, fiind judecată tocmai pentru ceea ce n-ar fi vrut. Se observă atunci că aportul său remarcabil a fost de a da mai ales un semnal de alarmă, în acele manifeste incendiare, în care, dincolo de teribilism și excentricități, se poate ghici o sete de mai pur și o intransigență care n-a fost a multora. Căci adevăraţii avangardişti — adevăraţii poeţi avangardişti — au trăit aproape exclusiv pentru poezie. Ilarie Voronca, Stephan Roll, Geo Bogza, Saşa Pană, Gellu Naum sau V. Teodorescu — dintre cei mai ataşaţi mişcării — au avut această credință. Dacă poemele lor nu pot rămîne decît în parte, e poate pentru că au negat prea mult: au refuzat să se încadreze evidenței că nu putem trăi decît într-o *formă*. Avangarda a făcut și mai clară, prin excesele ei, insuficiența haosului, necesitatea unei ordini, a unui „echilibru în dezechilibru". Învățătura ei cea mai însemnată este eterna nemulțumire a poetului împotriva nemișcării, a unei morți la pîndă în limitele ființei.

Căci de atunci, principele, care e poetul, obosit de rotunjimea sferei ținute — însemn al puterii — în mînă, îi pune colți ascuțiți, pentru ca, măcar din cînd în cînd, să-l pătrundă puțină durere. Sîngele curs din dreapta lui se încheagă însă în jur, și mereu mai trist e prințul de noul rotund. Tînjind printre cele șase zile egale ale săptămînii, el mai caută încă sărbătoarea unei răni.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

PROBLEME ALE AVANGARDEI LITERARE

Pentru o definiţie a avangardei. 9
Tradiţie, inovaţie, avangardă 19
Plantaţia concretului 32
Literatura manifestelor 40
Imagine poetică şi anti-imagine 51
O viziune constructivistă a lumii 60
Decadenţa şi reabilitarea visului 77
Condiţia mitologică şi magică a poeziei 96
Poezia „subteranelor fantastice“ 116

DICŢIONAR POETIC AVANGARDIST

Un precursor: Urmuz 137
Primele poeme ale lui Tristan Tzara 149
Un avangardist moderat: Ion Vinea 160
Ilarie Voronca şi nostalgia lucrurilor 172
Lumea ca spectacol: Stephan Roll 192
Poezia lui Saşa Pană 206

Scanned with OKEN Scanner

Geo Bogza, poet al revoltei 219
Gherasim Luca 237
Comedia oniricului: Gellu Naum 252
Virgil Teodorescu 265

DRUMURILE POETULUI

Drumurile poetului 279

Scanned with OKEN Scanner